Monographien



Veit Stoß

von

Berthold Daun

Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Anderen herausgegeben

von

H. Knackfuß

LXXXI

Veit Stoß

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1906



Von

Berthold Daun

Mit 100 Abbildungen nach Skulpturen, Gemälden und Kupferstichen



Bielefeld und **Leipzig**
Verlag von Velhagen & Klasing
1906

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 12 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1 — 12) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Veit Stoß.

Die Glorie des deutschen Mittelalters hat nicht aufgehört, dem deutschen Volke helle Bewunderung abzulocken. Als sagenumwobene Zeit stolzer Ritterlichkeit und Minnedienstes, zugleich als Spiegel gediegenen Bürgertums tritt sie vor unsern Geist. Verfallene Burgen erwecken flammende Begeisterung für die deutsche Vergangenheit, und gern bevölkert unsere Phantasie die malerischen Häuserreihen mittelalterlicher Städte mit bunten Gestalten. Allein, ohne daß wir es wissen und wollen, spielt hier moderne Empfindung eine bedeutende Rolle, denn was im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts die deutsche Romantik, die sich mit schwärmerischer Liebe der mittelalterlichen Kunst zuwandte und sich durch deren derbe und kräftige Sprache nicht abschrecken ließ, vom Mittelalter sang und dichtete, das bestimmt auch heute im allgemeinen noch unsere Vorstellung vom mittelalterlichen Ideal. Übt aber das Fremdartige und Altertümliche, dessen phantastischer Reiz die älteren Romantiker der deutschen Vergangenheit zuführte, auch auf uns noch dieselbe Wirkung aus? Entspricht Deutschlands frühe Kunst noch unsern modernen ästhetischen Anschauungen? — Ein tieferes Eindringen in das mittelalterliche Kunstideal lichtet den Schleier romantischer Phantasie und beleuchtet den nüchternen, aber praktischen Sinn und den Zug schwungloser Natürlichkeit, der jede Schöpfung des Mittelalters durchdringt. Ja für den Laien bekommt jene gotische Kunstrichtung wegen der prosaischen Derbheit sogar etwas Befremdendes; sie hat für ihn wenig Einschmeichelndes.

Ein Gang durch eine mittelalterliche Stadt freilich ist selbst für den oberflächlich Reisenden interessant. Nürnberg hauptsächlich, wo ein Stück Mittelalter so kräftig und unverfälscht wie nirgends in Deutschland in die Gegenwart hineinragt, bietet abwechslungsreiche Eindrücke und malerische Ansichten genug. Seine altertümlichen Häuser mit vor- und zurücktretenden Teilen, offenen Hallen und Terrassen, ihren schlanken Türmchen, reich dekorierten Erkern und abgetreppten Giebeln, ihren gruppenweise vereinigten, durch phantastisch behandelte Säulenschäfte getrennten Fenstern, die sich alle zu einem malerischen Ganzen zusammenschließen, werden ihren höchst bestechlichen Reiz wohl nie verlieren. Auch die behaglich eingerichteten Zimmer des altdeutschen Hauses mit den lauschigen Winkeln, die der Strom des Lichtes nicht erreicht, mit den getäfelten Holzwänden, verzierten Wandschränken, schweren Truhen, festen Tischen und soliden Stühlen, bei denen allen es weniger auf gute Verhältnisse als auf schöne Einzelheiten ankommt, haben etwas unaussprechlich Anheimelndes für uns. Desgleichen finden auch die kunstgewerblichen Arbeiten des Mittelalters den Beifall des Laien. Wendet er sich aber der Betrachtung von altdeutschen Bildern, Reliefs und holzgeschnitzten Figuren zu, wird er sogleich kühler gestimmt. Da hört bei ihm das Verständnis auf für die Art, wie die Menschen im Mittelalter die Natur naiv sahen, und weil er sich nicht bemüht, aus ihren Werken das Künstlerische herauszusuchen, betrachtet er oft die feinsten Kunstwerke mit Gleichgültigkeit,

wenn nicht gar mit einem überlegenen Lächeln, und bleibt lieber vor äußerlich schönen Kunstwerken stehen: sie erfordern kein tieferes Verständnis.

So wird auch der Titel der vorliegenden Monographie zunächst kein großes Interesse

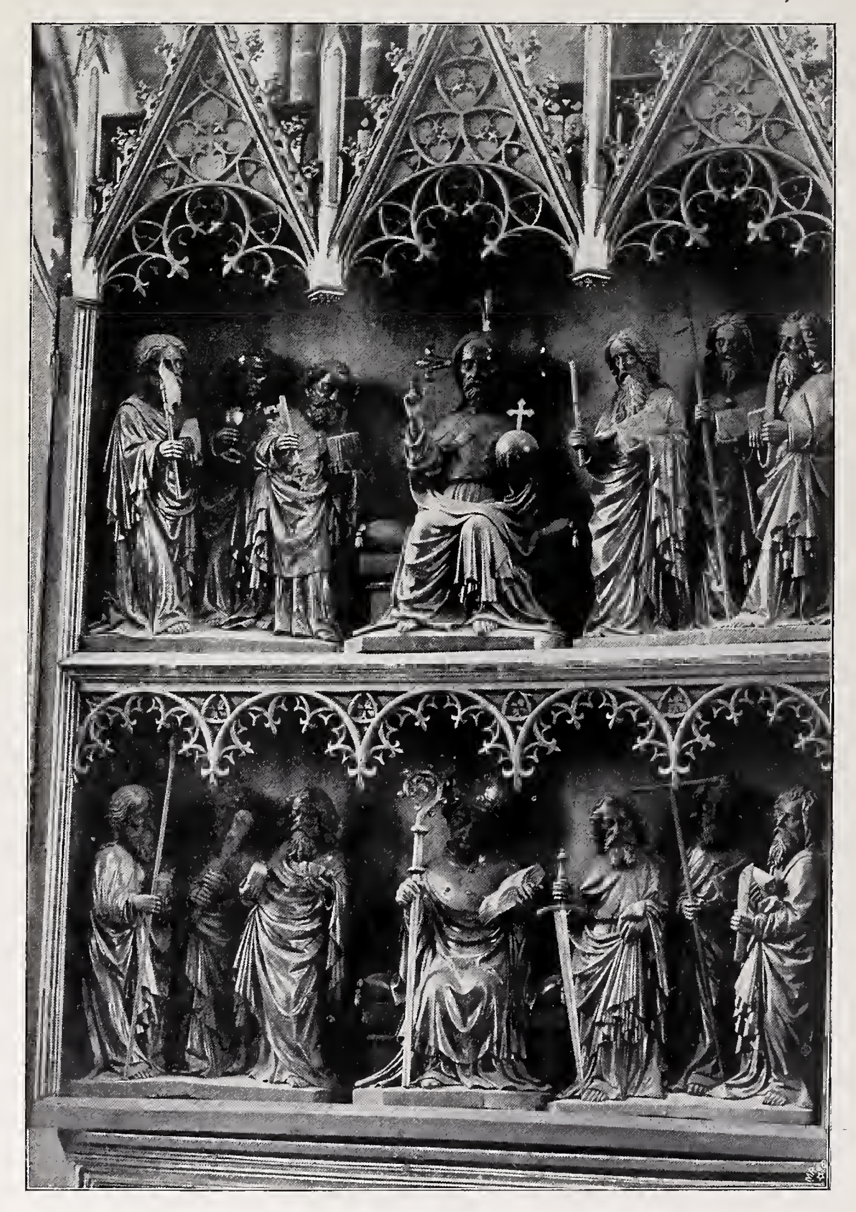


Abb. 1. Unbekannter Nürnberger Meister aus dem ersten Drittel des 15. Jahrh.: Deokarusaltar in der Lorenzkirche zu Nürnberg. (Zu Seite 3.)*

beim kunstfreundlichen Publikum erwecken, um so mehr, als Veit Stoß ein eigentümlicher, unter den deutschen Künstlern vielleicht am meisten befremdender Meister ist. Aber was für eine starke künstlerische Erscheinung ist er trotzdem! Wer bei diesem größten Bildschnitzer Nürnbergs nach ansprechender äußerer Formenschönheit sucht, den wird — das soll gleich im voraus, um vor Enttäuschung zu bewahren, gesagt sein — dieser Meister

nicht sonderlich anziehen; wer aber männliche Kraft und reine künstlerische Auffassung, die einem gediegenen, von allem Unnatürlichen und Gekünstelten freien Natursinn Ausdruck gibt, höher anschlägt als altgewordene Schönheit und technische Fertigkeit nicht ganz hinten ansetzt, der wird auch gewiß den Hauptwerken des Veit Stoß seine Bewunderung nicht versagen: er wird in ihm einen Vertreter des damaligen markigen Bürgertums erkennen, der dem religiösen Fühlen und Denken seiner Zeit in künstlerischer Form Ausdruck gab und im Drange, von den Fesseln der überkommenen Kunst frei zu sein, einem vor nichts zurückschreckenden Naturalismus in Form und Empfindung huldigte. Auch zugestanden, daß sich bei Veit Stoß im Grunde verhältnismäßig wenig deutsche Charakterzüge finden, ihm vielmehr bei seiner unruhigen Hast und heißen Erregbarkeit an den Polen gemahnende Züge eigen sind, die uns für den Meister anfangs wenig erwärmen, so werden wir in ihm trotzdem interessante Seiten genug finden. Wohl bei keinem deutschen mittelalterlichen Meister, außer bei Dürer, tritt die Persönlichkeit so scharf hervor und stimmt die zuweilen allerdings befremdliche Merkwürdigkeit seines Stiles mit dem innersten Charakter so sehr überein, als bei Veit Stoß, dem großen Bildschnitzer, der für die Entwicklung der deutschen und polnischen Schnitzkunst seine unumstrittene Bedeutung behalten wird. Durch Veit Stoß empfing die spätgotische Holzschnitzerei ihre Vollendung. Was Donatello fünfzig Jahre früher der italienischen Skulptur brachte, jene sich oft unbändig äußernde Wiedergabe der Wirklichkeit, das hat in ähnlicher Weise Veit Stoß der Nürnberger Plastik eingeimpft; auch sein Stil reizte seine Zeitgenossen zur Nachahmung.



Abb. 2. Unbekannter Nürnberger Meister aus der ersten Hälfte des 15. Jahrh.: Madonna in der Sebalduskirche zu Nürnberg. (Zu Seite 4.)*

* * *

Die Anfänge der nürnbergischen Holzschnitzkunst liegen wie die der Steinplastik im Dunkeln. Eine Entwicklung läßt sich nur sprungweise an der Hand der geringen Zahl der erhaltenen Werke, deren Meisternamen unbekannt geblieben sind, feststellen. Freilich fehlt es nicht an Künstlernamen, eine Menge von Meistern werden in den Urkunden genannt, aber keiner von ihnen läßt sich mit den erhaltenen Werken in sichern Zusammenhang bringen. Unter ihnen ragt der noch dem ersten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts angehörende und angeblich von dem Patrizier Andreas Volkamer gestiftete Deokarnsaltar in der Lorenzkirche hervor, dessen untersetzte Apostelgestalten mit trefflichem Natürlichkeitssinn geschnitzt sind (Abb. 1). Ihre charaktervollen Köpfe stellen, ähnlich wie in der Steinplastik die wenigstens ein Jahrzehnt älteren Überreste vom Schönen Brunnen, alles in Schatten, was vorher von Nürnberger Schnitzern gearbeitet ist. Es tritt bei beiden Kunstwerken schon das realistische Bestreben auf, das im folgenden

Jahrhundert die Kunst Nürnbergs ganz beherrscht. Etwas jünger ist das dekorativ gehaltene Standbild der geschnitzten Madonna an einem Pfeiler in der Sebalduskirche, die durch den Ausdruck des freudigen Gesichts, besonders aber durch die lebensvolle Darstellung des Kindes überraschend lebendig wirkt (Abb. 2). Beide Werke bestätigen, daß die nürnbergische Plastik als erste in Deutschland von jenem Zuge durchdrungen ist, der die nordische Kunst mit frischem Sinn erfaßte und der Wirklichkeit näherte.

Da hier die Absicht, auf die Geschichte der Nürnberger Holzschnitzkunst vor Veit Stoß näher einzugehen, schon des beschränkten Raumes wegen, nicht vorliegen kann, mag es genügen, nur noch den Schnitzaltar in der Löffelholzkapelle in der Sebalduskirche, der bald nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts entstanden ist, anzuführen (Abb. 3).

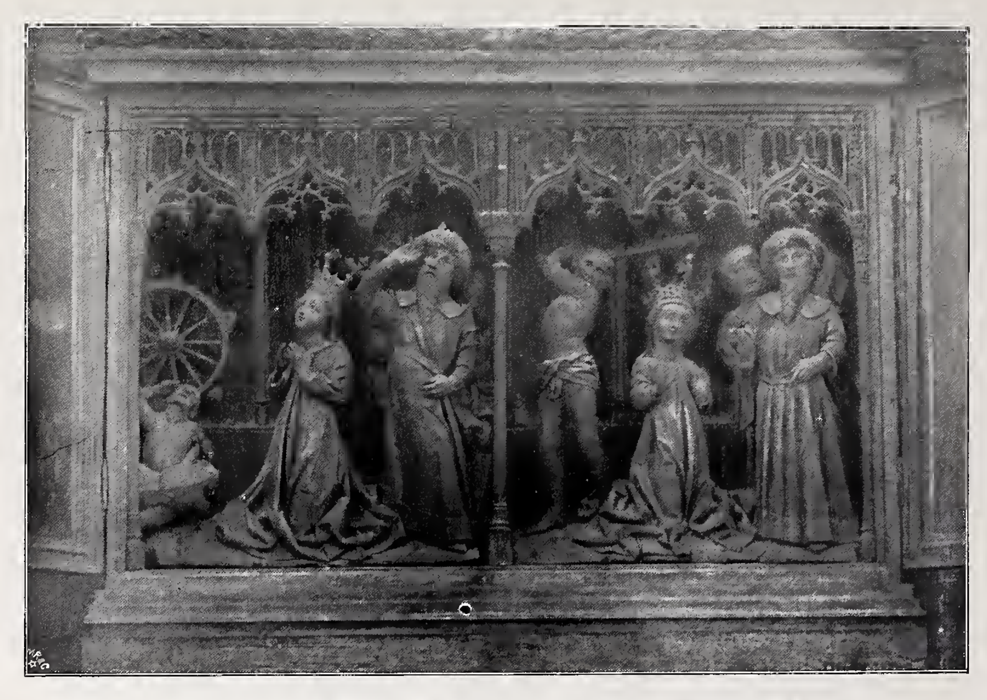


Abb. 3. Unbekannter Nürnberger Meister: Altar in der Löffelholzkapelle der Sebalduskirche zu Nürnberg (bald nach der Mitte des 15. Jahrh.). (Zu Seite 4.) *

Altertümlich genug ist zwar noch die Gestalt der hl. Katharina, die gemartert wird. Ihr Körper ist schlank und mit abfallenden Schultern gebildet, aber ein Streben nach charakteristischer Gefühlsäußerung entschädigt für die formalen Mängel. Wie rührend hat der unbekannte Meister das weltentrückte Wesen der Heiligen geschildert! Mit dankerfülltem Antlitz erhebt sie betend die Hände, weil das Rad, das sie rädern sollte, sie unverletzt ließ, dafür aber die beiden Henker ergriff. Von reiner Gottesliebe beseelt, erwartet sie den Todesstreich des Henkers, und leise lächelnd erblickt sie schon den Glanz der Ewigkeit.

Im allgemeinen ist von den Werken dieser Zeit zu sagen, daß neben der realistischen Form auch Wert auf die Äußerung seelischer Affekte gelegt ist. Auf dieser Bahn der rücksichtslosen Nachbildung der Natur mit allen ihren Zufälligkeiten, selbst wenn sie auf Kosten der Schönheit erfolgt, entwickelt sich die Holz- und Steinplastik weiter. Bei diesen jungen Anfängen darf es natürlich nicht befremden, wenn der deutsche Realismus recht oft in herber Schärfe die Grenzen der Schönheit überschritt und dabei jede edle Form und rhythmische Bewegung außer acht ließ. Die einfachen Bürgers- und Bauersleute mit ihren Gebärden, Bewegungen und ihrer oft zur Übertreibung neigenden Gewandung



Abb. 4. Marienaltar (geöffnet) in der Marienkirche zu Krakau (1477—1489).
(Zu Seite 13.)



Abb. 5. Schrein des Marienaltars in der Marienkirche zu Krakau. (Zu Seite 16.)

gaben die Vorbilder ab. Unter allen Umständen sollte der Ausdruck charakteristisch und die äußere Erscheinung naturgetreu durchgebildet sein. Dem mittelalterlichen Ideal zufolge mußte Gewandung den Körper einhüllen, was aber an nackten Teilen, an Kopf, Füßen und Händen, sichtbar wurde, das wurde überraschend geschickt mit anatomischer Genauigkeit der Natur nachgebildet. Mit Vorliebe wählte man schwere, dickgewobene oder wie Linnen hart sich faltende Stoffe und bildete absichtlich kontrastreiche und eckige Faltenmotive nach. Gerade der Holzschnitzkunst entsprach technisch dieses Suchen nach kühnen, malerischen Kontrasten am besten. Voller Farbenglanz, der allenthalben der Bildnerei gegeben wurde, verstärkte die malerische Wirkung, und besonderes Gefallen fand man daran, wenn die vielen knittrigen Falten gewisse Effekte, ein Schimmern und



Abb. 6. Apostel im Schrein des Marienaltars in der Marienkirche zu Krakau.
(Zu Seite 16.) *

Blitzen hervorriefen. Aus solchen Anschauungen entwickelte sich die deutsche Holzschnitzkunst, die Veit Stoß in Nürnberg zu ihrer Vollendung führte.

* * *

Über Veits Jugendgeschichte und Lehrjahre sind wir nicht unterrichtet; erst über sein Mannesalter, die bewegteste Zeit seines Lebens, geben uns die Krakauer und Nürnberger Akten genügenden Aufschluß. Da fließen die Nachrichten reichlich, aber was wir da erfahren, sind wenig erfreuliche Dinge, an denen Stoß teilweise selber schuld war. Viel umstritten war bis vor kurzem die Frage nach der Nationalität des Meisters. Die ältern deutschen Schriftsteller nannten Nürnberg als seine Vaterstadt; polnischerseits dagegen war man chauvinistisch genug, ihn für sich in Anspruch zu nehmen und seine Geburt nach Krakau zu verlegen. Ebenso willkürlich waren die Angaben über das Geburtsjahr. Wenn auch heute dieses noch nicht festgelegt ist, so läßt sich doch wenigstens das letzte Wort über Veits Herkunft sprechen: er war wirklich ein Deutscher und kein



Abb. 7. Apostel im Schrein des Marienaltars in der Marienkirche zu Krakau.
(Zu Seite 16.)*

Pole, obwohl ihm so viel polnische Erregbarkeit, die ihm viel Ungelegenheiten bereitete, innewohnte. Zweierlei läßt seine deutsche Abstammung so gut wie sicher erscheinen und uns Nürnberg als seinen Geburtsort bestimmen. In der lateinisch geschriebenen Pergamentsurkunde, die 1533 über dem großen Marienaltar, seinem ersten Hauptwerke in Krakau, aufgefunden wurde, wird Veit „Magister Almanus de Norinberga“ genannt. Diese Herkunft bestätigen die Nürnberger Akten. Im Jahre 1477 hatte Veit Stoß sein Bürgerrecht in Nürnberg unter dem gewöhnlichen Revers, wider die Stadt nichts zu tun, aufgegeben, um nach Krakau überzusiedeln. Da in dem 1478 sorgfältig aufgestellten Verzeichnis der bis dahin in Nürnberg aufgenommenen Neubürger Veit Stoß nicht namhaft gemacht ist, so beweist dieses Fehlen, daß er von Geburt ein Nürnberger ist, und wahrscheinlich war der im Jahre 1415 als Bürger aufgenommene Gürtler Michael Stoß, der erste nachweisliche Träger dieses Namens in Nürnberg, sein Vater. Das Geburtsjahr indessen muß vorläufig strittig bleiben. Die ältere Angabe, Veit Stoß sei 1447 geboren, wird nach Feststellung seines Todesjahres 1533 durch eine Mitteilung Johann Neudörffers, des ältesten Chronisten über Nürnbergs Künstler, hinfällig gemacht. Ist es wahr, daß Veit Stoß ein Alter von 95 Jahren erreicht hat, müßte er schon 1431 geboren sein. Aber vielleicht ist dieses Alter zu hoch bemessen.

Wie dem auch sei, für uns ist das Faktum, daß Stoß einer deutschen Familie entstammte, die Hauptsache. Nichtsdestoweniger aber scheinen polnische Sitte und Lebensformen in früheren Jahren nicht ohne Einfluß geblieben zu sein, und sehr wahrscheinlich ist ein früherer Aufenthalt Veits in Krakau vor seiner Übersiedlung im Jahre 1477 nach dort. Wäre es auch nicht auffallend, daß dem Meister gleich nach seiner Ankunft in der Polenstadt die Arbeit des Hochaltars für die Marienkirche übertragen wurde, ohne daß er dort vorher bekannt gewesen ist? Würde man einem völlig unbekannten Schnitzer zu einer Zeit, wo Zeitungsreklame den Ruhm eines Meisters nicht verbreiten



Abb. 8. **Marienaltar** (geschlossen) in der Marienkirche zu Krakau. (Zu Seite 17.)

konnte, einen so bedeutenden Auftrag übergeben und ihn dadurch allen in Krakau ansässigen Schnitzern, deren es dort nicht wenige gab, vorgezogen haben? Viel glaublicher ist doch, daß Veit Stoß alte Beziehungen in der polnischen Königsstadt hatte, so daß bei den Stadtvätern, als der große Hochaltar errichtet werden sollte, der Wunsch rege wurde, diesen trefflichen Meister wieder zu besitzen! Ein Steinwerk, der Ölberg an der Barbarakirche zu Krakau, der ein frühes Werk Veits sein muß und vermutlich vor 1475 errichtet wurde, bestärkt meine Ansicht, daß er dort vor seiner Niederlassung rühmlichst bekannt war. Aus welchem Grunde auch hätte Stoß seinem ältesten Sohne, den ihm seine Frau Barbara, eine Polin, geboren hatte, den Namen des Schutzpatrons der Stadt, Stanislaus, geben sollen? Und geradezu unverständlich wäre es, daß Stoß seinen Sohn im Jahre 1474 in Krakau zum Goldschmied Woitken in die Lehre gab, anstatt ihn unter seiner Aufsicht von einem Nürnberger Meister ausbilden zu lassen.

Veits Bruder, Mathias Stoß, der auch Goldschmied war, kam 1482 aus dem Orte Harro, der auf dem Wege nach den sächsisch-siebenbürgischen Städten Schäßburg, Medias und Hermannstadt liegt, nach Krakau zugewandert. Weil Veits Söhne ebenfalls nach Siebenbürgen wanderten, ist es nicht unwahrscheinlich, daß wir in dem Ort Harro den Familiensitz der Stoß, die deutschen Ursprungs waren und von denen einige nach Nürnberg und Krakau zogen, zu sehen haben.

Ein fortwährendes Hin- und Herwandern fand damals im fünfzehnten Jahrhundert zwischen Nürnberg und Krakau statt. Seitdem die alte Starostenstadt vom ersten Drittel des vierzehnten Jahrhunderts Krönungs- und Begräbnisstadt der polnischen Könige war, war hier ein dankbares Feld für Kunstbetätigung geschaffen. Kasimir der Große, der mehr als seine Vorgänger Industrie und Wissenschaft förderte, versuchte auch die Kunst in Krakau einzuführen, was ihm mit einigem Erfolge gelang. Unter seinen Nachfolgern bis zu Kasimir IV. erhob sich Krakau zu einer bedeutenden Kunststätte, wovon heute noch trotz Schicksalen aller Art, Eroberung und Plünderung der Polenfeste die hervorragenden Bauwerke und Denkmäler zeugen. Freilich kam dieser Aufschwung in der Kunst-



Abb. 9. Darstellung im Tempel am Außenflügel des Marienaltars in der Marienkirche zu Krakau. (Zu Seite 17.)*

betätigung keinesfalls durch polnische Meister zustande und kann von einer nationalen Kunst im fünfzehnten und anfangs des sechzehnten Jahrhunderts nicht die Rede sein. Die erhaltenen Denkmale haben den ausgesprochenen Charakter der deutschen Schule. Mit Vorliebe zog Polen deutsche Künstler weit her aus Berlin, Magdeburg, besonders aus der ersten Kunststadt Deutschlands, aus Nürnberg, ins Land, und weil die aus Deutschland kommenden Meister tüchtiger als die einheimischen waren, erhielten sie in Krakau die Oberhand. Außerdem wurden Werke deutscher Künstler importiert. Daher prägt sich auch in den damals entstandenen Werken polnischer und der aus Ungarn und Siebenbürgen zugewanderten Meister der Charakter der deutschen Schule deutlich aus. Überhaupt hatte deutsche Kultur auf Polen während des Mittelalters bis in das erste Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts einen allumfassenden Einfluß ausgeübt, der selbst zur Zeit der Renaissance trotz aller nationalen Reaktionen gegen das Deutschtum nicht sofort abstarb, weil doch noch das polnische Königshaus, wenn es auch vor allem die Aufnahme



Abb. 10. Predella vom Marienaltar der Marienkirche zu Krakau. (Zu Seite 17.)



Abb. 11. Triptychon in Lusina in der Akademie zu Krakau. (Zu Seite 17.)

der Renaissance betrieb, im ersten Jahrzehnt an deutscher Art festhielt. Deutsche Werkmeister bemühte man sich auch dann noch ins Land zu ziehen, als polnische Meister sich bereits selbständig betätigten.

Gleich nach seiner Niederlassung in Krakau im Jahre 1477 begann Veit Stoß seine Tätigkeit am Hochaltar für den Chor der Marienkirche. Er ist die erste große Arbeit des Meisters, vielleicht gar sein Hauptwerk, das heute zwar gründlich restauriert und neu bemalt, aber doch in allen seinen Teilen gut erhalten ist (Abb. 4).



Abb. 12. Maria strickt das ungenähte Kleid, Kupferstich. P. 4. (Zu Seite 17.)*

Außer der Vertragsurkunde, der zufolge Stoß die damals große Summe von 2802 Gulden, die nur durch kleine Beiträge zusammengebracht war, erhalten hatte, ist der Altar durch Veits Meisterzeichen auf dem Sarkophag des Grablegungsreliefs am rechten Außenflügel beglaubigt. Andere Aufträge gingen nebenher, und schon im Jahre 1481 konnte sich der damals nicht mehr unvermögende Meister in der Posselskagasse ein Haus kaufen. Dort richtete er sich seine Werkstatt ein, und dort führte sie später sein Sohn Stanislaus weiter. Auch alle bürgerlichen Ehren wurden Stoß zuteil, indem er 1484 Meister seiner Zunft war. In demselben Jahre hatten die Stadtväter bei einer Besichtigung der fertigen Teile für den Altar ihrer vollen Zufriedenheit Ausdruck gegeben und den



Abb. 13. Grabtafel des Erzbischofs Johannes V. Gruszczynski im Dom zu Gnesen. (Zu Seite 20 u. 22.)

Künstler zur Belohnung zeitlebens von den Stadtsteuern entbunden. So werden also, als Stoß „in nötigen Geschäften" nach Nürnberg zog — man hatte früher an eine Konkurrenz für das Sebaldusgrab gedacht und ihm den heute als Vischers Arbeit erkannten Entwurf von 1488 zugewiesen — die wichtigsten Schnitzereien des Altars vollendet gewesen sein. Nach kurzem Aufenthalt von drei Jahren in Nürnberg, wo die in München befindliche noch altertümlichere Gedächtnistafel für den 1486 verstorbenen Konrad Imhoff und seine Gemahlin mit der Krönung Mariä entstanden sein mag, war Stoß 1489 in Krakau wieder ansässig, so daß unter seiner Leitung schnell die Aufstellung des Altars betrieben werden konnte.

Dieser Altar, der Maria geweiht, besteht aus einem hohen Mittelschrein und aus einem drehbaren und einem feststehenden Flügelpaar. Die Hauptszene im Schrein verbildlicht in überlebensgroßen Rundfiguren das Zusammensinken der sterbenden Maria in Gegenwart der Apostel und ihre Ankunft im Himmel, wo Christus sie empfangen hat und Engel sie umflattern. Die zwölf quadratischen Flügelreliefs des geschlossenen Altars schildern Begebenheiten aus dem Leben Mariä und Christi von dem Augenblick an, wo der alte Joachim die Botschaft



Abb. 14. Grabmal des Königs Kasimir Jagello im Dom zu Krakau (1492).
(Zu Seite 20 u. 22.)



Abb. 15. Relief vom Grabmal des Königs Kasimir Jagello. (Zu Seite 22.)*

empfängt bis zur Erscheinung Christi vor Magdalena. Die in höherem Relief geschnitzten Innenflügel tragen sechs Szenen aus dem Leben Mariä und Christi von der Verkündigung an bis zur Ausgießung des heiligen Geistes. Die Predella ziert der Stammbaum, und über dem Schrein geht die Krönung unter einem Baldachin vor sich. Zwei Engel stehen zur Seite, und die beiden Schutzpatrone der Stadt Krakau nehmen den Platz unter den Seitenbaldachinen ein.

Der Anblick des geöffneten Altars ruft einen berauschenden Eindruck hervor (Abb. 5). In der mächtigen Wirkung übertrifft er wohl alle Altäre deutscher Schnitzkunst, selbst das große Jugendwerk des Würzburger Meisters Tilman Riemenschneider, den Creglinger Altar, dem er nur in der poetischen Zartheit der Schilderung der Marienlegende nachsteht. Und dennoch, gleich bei diesem ersten Werke des ausgereiften Stiles treten nebeneinander alle Vorzüge und Schwächen des Meisters hervor. Allzu nachdrücklich hat Stoß in den überlebensgroßen Apostelfiguren des Mittelschreines, die in ihren gewundenen Stellungen mit Barockfiguren wetteifern, auf überraschend dekorative Wirkung gearbeitet, die allerdings, was zugunsten Veits gesagt sein muß, von keinem anderen spätgotischen Meister erreicht ist. Daß Thorwaldsen den leichten Faltenwurf der Apostel lobte, verwundert uns, denn in dieser reichgebauschten Gewandung mit ihrer teilweise unmotivierten Faltengebung, die nichts weniger als Thorwaldsens hellenischer Gewandbehandlung entspricht, vermissen wir gerade die einfache Linienführung. Allein nur nach unserem Geschmacke urteilen, hieße dem Meister unrecht tun. Die Vorliebe für das Überladene dicker Wollenstoffe und die knittrige Fältelung gesteifter Linnen lag im Geschmacke der damaligen Modetracht. Für die erstaunliche sichere Durchbildung von Köpfen, Füßen und Händen erntet Veit Stoß gewiß unser volles Lob. Vermochte er aber auch die erschreckend natürlichen Figuren zu einer zusammenhängenden Komposition zu vereinen oder ein zum Herzen sprechendes Gefühl zum Ausdruck zu bringen? (Abb. 6 u. 7). Wohl nicht, denn die fertigen Figuren sind mehr oder weniger geschickt in den Schrein hineingestellt und könnten beliebig umgestellt werden, ohne daß das Aussehen der Szene wesentlich verändert würde. Der Marientypus ist lieblich, aber



Abb. 16. Relief vom Grabmal des Königs Kasimir Jagello. (Zu Seite 22.)*



Abb. 17. Phantastische Maske, Kupferstich, P. 12. (Zu Seite 23.) *

der Ausdruck doch etwas starr, was auch bei den noch empfindungsloseren Aposteln zu bemängeln ist. Aber jede Figur durchzuckt eine eigentümliche sich stürmisch äußernde künstlerische Kraft und trägt uns Deutschen zwar fremde, dem unruhigen, leicht erregbaren Polen aber eigene Züge zur Schau. Die Flügelreliefs wiederholen das Unruhige in Bewegung und Komposition und lassen die Absicht merken, durch gedrehte Falten, die hart und steif in der Luft stehen, die leeren Stellen auszufüllen (Abb. 8 u. 9). Die Technik jedoch ist in jeder Hinsicht meisterhaft und kühn, besonders in den freibewegten dürren Fingern der Rundfiguren (Abb. 6 u. 7). Weniger sorgfältig ist die Durchbildung der kleinen Figuren am Stammbaum in der Predella, dafür zeugt indessen die Dekoration des krausen Blattwerkes von kühnster Meisterschaft, die in den lustig flatternden musizierenden Engeln ihren Höhepunkt erreicht (Abb. 10).

In die Zeit der Arbeit am Altar fällt auch die Herstellung von 147 Chorstühlen für die Marienkirche, die vor Veits Reise nach Nürnberg 1486 vollendet waren, heute aber nicht mehr erhalten sind. Auf uns gekommen aber ist aus dieser frühen Krakauer Zeit das aus Lusina stammende Triptychon, das sich heute im Sitzungssaale der Akademie zu Krakau befindet (Abb. 11). Das Mittelstück des Altars stellt nach dem Poem Walther von Reinaus die Mutter Maria dar, wie sie während des Aufenthaltes in Ägypten das ungenähte Kleid für ihr Kind strickt. Wegen der sorgfältigen Durchführung und der vielen Analogien, die Veits frühe Kupferstiche und die Flügelreliefs des Marienaltars bieten, muß es als seine eigenhändige Arbeit gelten. Besondere Ähnlichkeit besteht mit der gleichen Darstellung auf dem von Passavant unter Nr. 4 beschriebenen Kupferstiche, der mit dem Stoßzeichen versehen ist und sich ungefähr um dieselbe Zeit datieren läßt (Abb. 12). Zweifelhaft bleibt nur, ob er als Vorbild für den Altar diente oder ob er erst später nach dem Schnitzwerk gestochen worden ist.

Einige Abweichungen bestehen jedoch zwischen Altarschrein und Kupferstich. Auf dem Stich hantiert Joseph im Vorhof mit einem großen Bohrer, während er im Triptychon kräftig mit der Axt zum Schlage ausholt. Diese Bewegung ist besonders gut gelungen. Auch ist hier die dort gotisch gewölbte Klosterstube verändert und der Vorhof fortgelassen. Das Kind mit der starken Unterleibsbildung, das auf dem Stich in den knittrigen Mantelfalten der Mutter Verstecken spielt, ist auf dem Schnitzwerke etwas höher gesetzt, aber beidemal ist das Motiv des Knäuels, womit das Kind spielt, beibehalten. Maria kehrt in gleicher Haltung wieder, ihr Antlitz mit der hochgewölbten Stirn, der langen, geraden und dünnen Nase, unter der sich die fleischige Unterlippe des kleinen Mundes etwas nach vorn drängt, ist der Typus der Stoßschen Frauenfiguren aus der Frühzeit (Abb. 8). Die im Relief gearbeiteten Flügel sind gleichfalls als eigenhändige Arbeiten des Meisters anzusehen, denn sie weisen manche Reminiszenzen an den Marienaltar auf. Den aus dem Marienleben entnommenen Hauptszenen, Verkündigung, Anbetung und Tod ist als vierte sonst weniger vorkommende Darstellung beigefügt, wie



Abb. 18. Grabplatte des Erzbischofs Zbigniew Oleśnicki im Dom zu Gnesen (um 1493).
(Zu Seite 24.)

Maria dem sterbenden Theophilus von Adana erscheint. Wie sie als Heilsmutter ihre Gnade keinem Sünder versagt, so ist sie vor den sterbenden Theophilus, jenen Faust des Mittelalters, herangetreten und bringt ihm Vergebung. In jener naiven Auffassung, die dem damaligen Volksglauben so recht zusagte, legt sie ihm die untersiegelte Ablaßurkunde auf die Brust, indem sie ihn mitleidsvoll und gnädig anblickt. Ihre schnelle



Abb. 19. Steinrelief des Ölbergs nahe der Marienkirche zu Krakau. (Zu Seite 25.)

Armbewegung zeichnet sich durch reizende Frische aus, und ähnlich bekundet Marias Handhaltung auf der Verkündigung Veits reine Naturwiedergabe. Eine feine Wiederholung dieser Darstellung, in der Werkstatt des Meisters ausgeführt, befindet sich als Rest von einem Altar in einer Kapelle des Dorfes Czatkowice. Der weniger frische und innige Ausdruck stempelt das Schnitzwerk zur Schülerarbeit.

Von der ruhmvollen Ehrung, die Veit Stoß gleich nach seiner Übersiedelung durch die Bestellung des Altars erwiesen wurde, mußte auch Kunde zu den Ohren des Königs

Kasimir, des Jagellonen, dringen. Sobald sich Gelegenheit bot, den tüchtigen Meister zu beschäftigen, war es natürlich, daß sich der König an Veit wandte. Es währte auch nicht lange, daß königliche Aufträge an ihn ergingen. Achtundsechzigjährig war 1473 der Gnesener Erzbischof Johannes V., Gruszczynski, eine treue Stütze des Königs, plötzlich am Schlage gestorben. In diesem Alter ist der Verstorbene in einer im Gnesener Dom befindlichen steinernen Grabtafel, die an der Rückseite des barocken St. Adalbertsaltars eingemauert war und 1896 an dem benachbarten Pfeiler aufgestellt wurde, verewigt (Abb. 13). Als ein Zeugnis königlicher Dankbarkeit und als ein wichtiges Denkmal des geschichtlichen



Abb. 20. Grabplatte des Callimachus († 1496) in der Dominikanerkirche zu Krakau, um 1506. Entwurf von Veit Stoß, Guß von Peter Vischer. (Zu Seite 26.)

Kampfes, das die Geistlichkeit zur Königstreue ermahnen sollte, scheint es ihm vom König Kasimir gesetzt zu sein. Die Geistlichkeit, auf deren Seite der Erzbischof nicht gestanden hatte, hat ihm diese Ehrung gewiß nicht erwiesen; hatte sie doch auf ihn im Kampfe gegen das Königshaus nicht rechnen können. Wohl aber hatte Gruszczynski für den König allein seine ganze Kraft und Energie selbst gegen die Geistlichkeit eingesetzt, und dafür wird ihm König Kasimir dieses schöne Grabmal errichtet haben. An wen anders aber konnte sich der Herrscher mit einem so bedeutenden Auftrage damals wenden als an Veit Stoß? Bei ihm auch bestellte er später sein eigenes Grabmal, das in dem gleichen Material des weiß und rot gefleckten Marmors ausgeführt wurde (Abb. 14). Abgesehen von der hohen künstlerischen Qualität des erzbischöflichen Grabmals führen stilistische Merkmale genug zu der Behauptung, daß Veit Stoß der Meister gewesen ist. Der unruhige Charakter des Reliefs, die gebrochenen Falten, die Füllung des Hintergrundes mit

fliegenden und flatternden Bändern, der rücksichtslose Realismus im Antlitz, das nach einer Totenmaske modelliert zu sein scheint, weisen auf Stoß sicher hin. Weitere untrügliche Kennzeichen, die vom Marienaltar her bekannt sind, drängen sich hervor. In jenen Aposteln mußte trotz der erschreckend natürlichen Nachbildung der Köpfe und Hände ihre steife, gezwungene Stellung bemängelt werden; wie auf einmal erstarrt und leblos erscheinen die meisten (Abb. 6). Herausfordernd stolz hält Johannes den Kopf, und ähn-



Abb. 21. Peter Vischer: Grabtafel Peter Salomons († 1506) in der Marienkirche zu Krakau. (Zu Seite 28.)

lich ist dies bei dem klagenden Johannes unter dem Kreuze in St. Sebald zu Nürnberg, einem der späten Werke des Meisters, übertrieben (Abb. 92). Gezwungener Stolz und zurückhaltendes Wesen drücken die Züge des Antlitzes und der steif eingezogene Hals dieses affektiert aufgerichteten Jüngers aus. Ähnlich erscheint dies in der Gestalt des Erzbischofs Gruszczynski wieder, ähnlich äußert sich das Gespreizte in der Armhaltung (vergl. auch Abb. 42). Wenn auch solche vornehme Zurückhaltung mit dem Charakter des Verstorbenen übereinstimmt, so ist doch diese treffende Charakterisierung zunächst aus Veits eigenem Wesen zu erklären, denn er selbst besaß diesen stolzen Charakter. Die Durchführung dieser ausgezeichneten Stoßarbeit zeigt den Meister auf der ganzen Höhe seiner Kunst, und

neben dem Marienaltar existiert aus der Frühzeit kein ebenso charakteristisches Werk für Veit Stoß. Stilistisch gehört es in das Ende der siebziger Jahre, also bevor der Marienaltar beendet war, so daß wir in diesem Gnesener Monument vermutlich die erste große, uns heute bekannte Arbeit des Meisters zu erblicken haben, die schon alle Vorzüge und Schwächen desselben, jene Energie im Ausdruck und jenen dramatischen Puls, der mit polnischer Leidenschaft schlägt, aber auch jenen rücksichtslosen, harten Realismus, jene unruhige Auffassung und regungslose Körperhaltung aufweist.

Gewiß erntete Stoß für dieses Meisterwerk auch des Königs Beifall. So viel ist sicher, daß der Jagellone, als er sich sein eigenes Grabmal schon zu Lebzeiten errichten lassen wollte, Veit Stoß nochmals beauftragte (Abb. 14). Laut Inschrift, die unter Veits Meisterzeichen und seinem Namen eingehauen ist, war das ebenfalls aus rot und weiß geflecktem Marmor gemeißelte Königsgrab im Jahre 1492 vollendet. In der 1473 von des Königs Gemahlin Elisabeth, der Tochter Kaiser Albrechts, erbauten heiligen Kreuz- oder Jagellonenkapelle in der Domkirche auf dem Wawel, dem Königsschlosse, wurde es aufgestellt und konnte bald die Gebeine des Königs, nachdem er plötzlich in Grodno in Litauen am 7. Juni des Vollendungsjahres gestorben war, aufnehmen.

Auf der Tumba liegt König Kasimir in vollem Ornat, in der Rechten den Reichsapfel, in der Linken das Zepter haltend. Auf der einen Seite trägt ein Löwe mit gekröntem Visier das Königsschwert, ein zweiter auf der anderen Seite sein Schild mit polnischem Adler. Der mit Edelsteinen besetzte Mantel ist in einer breiten von scharfkantigen Faltenbrüchen durchzogenen Fläche geschwungen, über dem Arm der Linken jedoch hochgenommen, so daß hier wie in den Partien an den Füßen gedrehte Falten entstehen. Über der Brust hält ihn eine Agraffe zusammen, die eine gebärende Frau als Sinnbild der Unsterblichkeit schmückt. Symbolisch sind auch die übrigen Skulpturen. Das Relief der vorderen Schmalseite zeigt als Allegorie der leidvollen Sorge, die der König für sein Land trug, zwei Männer mit dem Wappen Polens; die drei Reliefs der Längsseite verkörpern in verzweifelten und laut klagenden Männern, die die Wappenschilde von Litauen, Dobrzýn und Leczyca halten, die Klage der Provinzen um den Tod des Königs (Abb. 15 u. 16). So kraftvoll und in so drastischer Bewegung ist in diesen knieenden und sich windenden Männern der Schmerz ausgedrückt, als säße er mehr im Körper als in der Seele. Umschlossen wird das Grabmal



Abb. 22. Peter Vischer: Grabtafel Kmitas († 1505) in der Domkirche auf dem Wawel zu Krakau. (Zu Seite 28.)

von acht Säulen, die an der Basis scharfkantige Auswüchse und aus Bündeln kleiner Säulen bestehende Ansätze haben und einen gotischen Baldachin mit noch barockeren Zutaten tragen. Fast schwammartig sind die Akanthusblätter zusammengekrümmt, und die Kreuzblumen sind in schlanke Spitzkegel verändert. Des Zeitgenossen Miechowitas Bericht zufolge waren auf diesen Spitzen Tiere und phantastische Masken gesteckt, die aus Holz geschnitzt waren und durch roten Anstrich mit dem roten Marmor harmonierten. Von ihnen könnte die immer unter Veits Kupferstichen angeführte Maske, selbst wenn sie vom Meister nicht eigenhändig gestochen wäre, einen Begriff geben (Abb. 17). Die ungewöhnliche Zusammenstellung von Holz und Marmor mag aus technischen Gründen, um für die schlanken Säulen die Last zu vermindern, vorgezogen sein. Überhaupt überrascht, mit welcher kühnen Energie der ganze Bau wie aus Holz geschnitten zu sein scheint, der doch bis zur Spiegelglätte poliert ist.



Abb. 23. Peter Vischer: Grabplatte eines unbekannten Gliedes der Familie Salomon in der Marienkirche zu Krakau, um 1504/5. (Zu Seite 28.)

Die schnelle Errichtung des Grabmals erklärt den Arbeitsanteil eines Passauer Meisters Jörg Huber, dessen Name durch die Inschrift am zweiten Kapitäl der Längsseite vom Eingang der Kapelle her zum erstenmal bekannt wird und der bis 1494, von welcher Zeit an er sich seine eigene Werkstatt hielt, bei Stoß arbeitete. Weil das Grabmal in Marmor ausgeführt ist, führte Hubers Inschrift zu dem unberechtigten Schlusse, daß dieser das Monument nach einem Holzmodelle des Veit Stoß in Stein ausgeführt habe. Hauptsächlich zwar als Bildschnitzer bekannt, war diesem vielseitigen als Kupferstecher, Maler und Ingenieur tätigen Meister doch auch die Technik der Bildhauerkunst wohl vertraut, wie er denn urkundlich auch „stainhauer“ oder „pildschnitzer“ genannt wird. Noch andere sichere Steinwerke seiner Hand werden sich später anführen lassen. Jörg Huber wird am Königsmonument den architektonischen Aufbau des Baldachins und die Skulpturen an den Säulenkapitälen, die des Königs Liebhaberei für die Jagd und religiöse Szenen darstellen, gearbeitet haben, weil er an einem derselben seinen Namen einmeißeln durfte. Die ruhende Königsfigur mit den harten Porträtzügen und den freigestellten Fingern aber ist vom Meister, der den Kopf nach dem Leben modelliert hat, selbst gehauen. Der König ähnelte seinem Vater Ladislaus Jagello, und die Beschreibung Miechowitas, der ihn als einen Mann von großer Gestalt, mit langem und magerm Antlitze, mit kahlem Haupte schildert, stimmt mit dem Porträt, das Stoß der Königsfigur gab, überein.

Wegen derselben harten Marmorbehandlung setzt die folgende durch Veits Meisterzeichen (vergl. S. 13) am Ende der Grabschrift beglaubigte Arbeit, die Grabplatte des 1493 verstorbenen Erzbischofs Zbigniew Oleśnicki im Dome zu Gnesen, die fast gleichzeitig mit dem Krakauer Königsgrab entstanden, mit diesem auch das Material des weiß und rot



Abb. 24. Hieronymus und Ambrosius in der Domkirche zu Krakau. (Zu Seite 29.)*

gefleckten Marmors gemein hat, eigenhändigen Anteil des Meisters an der Ausführung voraus (Abb. 18). Das Antlitz der in flacherem Reliefstil gearbeiteten Porträtfigur des Verstorbenen zeigt wie beim Gruszczynski- und Kasimirgrabmal die harten Züge und tiefen Furchen, die einigermaßen in dem zur Porträtbildung unvorteilhaften gefleckten Marmor ihre Erklärung finden. Wie für das dunkle Erz der Bildhauer den Ton kräftiger als für den weißen Marmor modellieren muß, machte dieser bunte Stein schärfere Behandlung selbst bei den tief eingegrabenen Falten des Gewandes als bei einfarbigem Material notwendig. Aber nicht infolge des für die genannten Grabdenkmäler verwendeten Materials allein sind die Gesichtszüge so hart herausgearbeitet; es entsprach dies auch ganz der Art des Meisters, wenn er in Stein arbeitete, wie später in Sandstein gehauene Werke noch zeigen werden. Deutlich sind auch die zarter in den Marmor hinein gearbeiteten Ornamente auf den Säumen des Pontifikalgewandes zu erkennen. Die gezwungene Haltung der rechten Hand, die das Buch an den Leib drückt und ähnlich zweimal bei den Engeln wiederkehrt, die hinter dem Erzbischof das Tuch ausspannen, es aber nicht eigentlich halten, sondern nur gegen sich drücken, wird für spätere Werke des Meisters typisch.

In den letzten Jahren des Krakauer Aufenthaltes führte Veit Stoß noch ein viertes ihm unverkennbar angehörendes Grabmal aus für Pietro Bnina, Bischof in Wlolawek, heute einer kleinen zum polnisch-russischen Gouvernementgebiete Warschaus gehörigen Kreisstadt an der Weichsel. Mit seinem baldachinartigen Überbau erinnert es an das vor einem Jahre vollendete Königsmonument in der Jagellonenkapelle. Der Grabschrift zufolge hatte der berühmte Florentiner Humanist Filippo Buonaccorsi, gewöhnlich Callimachus genannt, im Jahre 1493 das Denkmal für den Erzbischof errichten lassen, und zweifellos wird er sich nur an den tüchtigsten Krakauer Meister gewandt haben. Callimachus versah unter König Kasimir und dessen Sohn Johann Albert die Stelle des königlichen Sekretärs, und diesem letzten, seinem intimen Freunde, widmete er sein Werk über die Niederlage des Königs Ladislaus bei Varna. Auch Stoß muß mit diesem Callimachus näher bekannt gewesen sein. Als der Meister damals auf einige Jahre nach Nürnberg ging, übernahm sein Freund, der Stadtschreiber Johannes Heydek de Dannis (aus dem Städtchen Damm), die Überwachung der zurückgelassenen Frau und Kinder. Dieser Heydek wurde später Presbyter der Marienkirche und gehörte dem humanistischen Kreise des Callimachus an. Solche Beziehungen Veits rechtfertigen, ab-

gesehen vom Stil des Grabmals, nur unsere Behauptung, daß sich Callimachus mit seinem Auftrage an keinen andern als an Stoß gewandt habe. Auf Anregung des Italieners könnte Veit die beiden wie Chorknaben gekleideten Figuren, die die Inschrifttafel halten, nach dem Muster Florentiner Renaissancegrabmäler auf die Vorderseite der Tumba gebracht haben.

Außer diesen Grabmälern geben in Krakau noch zwei Darstellungen des Ölberges diesmal in grauem Sandstein ausgeführt, von Veits Vertrautheit mit der Bildhauerkunst beredte Proben. Gehört der an der Barbarakirche befindliche und in Rundfiguren gemeißelte Ölberg, ähnlich wie vermutlich auch das Relief des Todes Mariä in der Steitschen Sammlung zu Kissingen, in die früheste Zeit vor 1477, also ehe sich Stoß in Krakau fest niedergelassen hatte, so fällt die Entstehung des zweiten im Relief ausgeführten Steinwerkes, das heute in die Fassade eines Hauses der Marienkirche gegenüber eingemauert ist, in die Zeit der Arbeit an den Königsgrabmälern (Abb. 19). Früher befand es sich auf dem alten Begräbnisplatze, der die Marienkirche umgab und bildete die Mitte eines Triptychons, dessen bemalte Innenflügel Hölle und Fegefeuer, dessen Außenflügel die Schutzpatrone Krakaus und Polens verbildlichten. Vermutlich schmückte es das große Grab, wo hinein man im Winter vorläufig die Leichen legte, ehe sie im Frühling anderswo beerdigt wurden. Trotz der Ausführung in Stein hat sich die Stilweise der Stoßschen Schnitzkunst nicht verändert. Das Messer des routinierten Holzschnitzers kann mit Leichtigkeit rundgewundene Falten in einem Zuge aus dem Holze herausholen, wobei allerdings die Gefahr naheliegt, zu übertreiben, wie dies bei der Stoßschen Gewandbehandlung so oft der Fall ist. Der Bildhauer verfällt weniger leicht auf solche



Abb. 25. Enthauptung Jakobi, Kupferstich, P. 8. (Zu Seite 31.)*

spielerige Manier, weil ihm das Steinmaterial gewisse Schranken setzt. Dessenungeachtet hat Stoß die Holzschnitttechnik auch auf den Stein übertragen, um, sichtlich mühsam experimentierend, dieselbe Wirkung der rundgedrehten Falten mit den weiten Vertiefungen, als seien sie in Holz geschnitzt, zu erreichen. Ja, als Stoß einmal einen Entwurf für den Erzguß machte, fiel es ihm nicht ein, von seinen künstlerischen Gewohnheiten zu lassen.

Dies trifft zu bei der in der Dominikanerkirche zu Krakau befindlichen erzenen Grabtafel des Callimachus, der im November des Jahres 1496 gestorben war (Abb. 20). Ein hervorragendes Grabmal dem verdienstvollen Sekretär des Königs zu setzen, war eine Pflicht. Wie damals König Kasimir wegen der Errichtung des Gnesener Gruszczynski-Monuments sich an Veit Stoß, den Meister der Krakauer Bildhauerschule, gewandt hatte, so wird auch hier für den Guß der Grabplatte nur der erfahrenste Künstler im Erzguß in Betracht gekommen sein. Krakau besaß keine größere Gießhütte, wohl aber fand man in Nürnberg in Peter Vischer, dessen Erzgüsse von den deutschen Fürsten besonders hochgeschätzt wurden, den geeignetsten Meister. Und dennoch, wer wäre berufener gewesen, die Porträtzüge des Florentiner Humanisten zu modellieren, als jemand, der mit diesem in persönlicher Beziehung gestanden hatte? War das als Künstler nicht Veit Stoß, der für Callimachus das Bninagrab ausgeführt hatte? Obwohl Veit im Jahre 1496 Krakau verlassen und sich in Nürnberg wieder niedergelassen hatte, wird man den nur ungern fortgelassenen Meister beauftragt haben, aus der Erinnerung eine charakteristische Porträtfigur von Callimachus zu skizzieren, und gewiß hätte man ihm am liebsten auch die Ausführung des Erzgusses übertragen, wenn dem die Nürnberger Zunftregeln nicht im Wege gestanden hätten. Denn daß der vielseitige Stoß auch mit der Kunst des Erzgusses vollkommen vertraut war, bezeugt am besten jener kaiserliche Auftrag, einige Figuren zu gießen, zu denen er 1514 ein Modell in Arbeit hatte. Die eigenhändige Ausführung des Gusses bedeutet jedoch einen Verstoß gegen die Zunftordnung, und deshalb führten die Rotgießer in demselben Jahr berechtigte Klage gegen Stoß. Nur aus Rücksicht, daß Kaiser Maximilian den Guß bestellt habe, bewilligte der Rat nach einigem Zögern diesmal ausnahmsweise dem Bildschnitzer, selber zu gießen, verbot ihm jedoch, im Guß mehr auszuführen, als ihm vom Kaiser in Auftrag gegeben sei. Auf Veits weiteres Verlangen wurde ihm auch ein Zwinger als Gießhütte zur Verfügung gestellt. Ob der Guß gelang, ist unbekannt. Doch beweisen die Klage der Rotschmiede und die Überlassung eines Zwingers für die Gußarbeit, daß Veit Stoß in Nürnberg vorher nicht gegossen hat, also somit auch den Guß der Callimachustafel nicht ausgeführt haben kann. Aber verrät nicht die Komposition der inneren Tafel, die in dem mit vielem Beiwerk ausgeschmückten Gelehrtenzimmer den Callimachus in gezierter und gespreizter



Abb. 26. Martyrium der hl. Katharina, Kupferstich, P. 6. (Zu Seite 31.)*

Haltung zeigt, die Hand des unruhigen Schnitzers? Nur Veit Stoß kann das Modell hierzu geschnitzt haben. Anderseits beweisen jedoch die übrigen Zutaten und die feine Renaissanceumrahmung, daß sie keinesfalls von ihm herrühren, denn sie sind seiner Stilauffassung zuwider. Zeitlebens war Stoß eigentlich Gotiker geblieben, weil ihm das Verständnis für Renaissanceornamentik abging.

In jener heitern Renaissancewelt fühlten sich als erste in Deutschland vor Dürer



Abb. 27. Auferweckung des Lazarus, Kupferstich, B. 1. (Zu Seite 31.)*

Peter Vischer und dessen Söhne heimisch. Vergleiche mit den innerhalb der ersten sechs Jahre des sechzehnten Jahrhunderts gearbeiteten Vischerplatten in Krakau, die zu den schönsten Bronzegüssen aus der Nürnberger Gießhütte gehören, beantworten die Frage, wer den Guß der Callimachustafel ausführte. Im Vergleich zu der ziselierten Grabplatte des im Jahre 1503 gestorbenen Kardinals Friedrich Kasimir, dem ältesten in Krakau befindlichen Vischerguß, wird in den übrigen Krakauer Grabtafeln ein kräftiger Schritt zur Renaissance sichtbar. Statt der gotischen Dekoration wird auf den etwa um 1506 entstandenen Bronzetafeln für Peter Salomon und Kmita die obere



Abb. 28. Beweinung Christi, Kupferstich, B. 2. (Zu Seite 32.)*

Umrahmung durch einen Dreipaß gebildet, der in allmählich sich entwickelnder Form wechselt. Auf der Tafel Peter Salomons (Abb. 21) wird der dreigeteilte Bogen durch einen Ornamentkranz, der wie ein mißverstandener griechischer Eierstab aussieht, ausgefüllt, auf der vermutlich wenig spätern Amitatafel (Abb. 22) ähnelt er einem Blattkranze, bis daraus auf der Callimachustafel ein prachtvolles Laubgewinde mit Früchten, das durch Bänder zusammengehalten wird, entsteht. Auf einer zweiten Grabtafel für ein Glied der Familie Salomon (Abb. 23), die zwischen den Epitaphien für Kardinal Friedrich und für Peter Salomon entstanden ist, stimmt das Brokatmuster auf dem Teppich genau mit dem auf der Callimachustafel überein, und als weiteres Merkmal für Vischer wiederholt sich auf der letzteren die Holztäfelung, die zuerst bei dem Peter Salomon-Epitaph (Abb. 21) statt des Teppichs verwendet war. Auch der Schwan im Salomonwappen zeigt ähnliche Kopf- und Halsbildung wie die Schwäne in den obern Ecken der Callimachustafel, und beidemal ist die gleiche feine Ornamentik in den Untergrund ziseliert. Diese großen Übereinstimmungen sichern die Callimachustafel, wenn ihr auch augenscheinlich ein Entwurf des Veit Stoß zugrunde liegt, in der Ausführung und im Entwurf als vortrefflichen Guß Peter Vischers; ja er gehört zu dem weitaus Besten, was damals im Ornamentalen in Vischers Werkstatt gegossen ist. Die beiden durch Schrauben befestigten Seitenleisten, die ebenso wie die Inschrifttafel besonders gegossen sind, bekunden erstaunliche Vertrautheit mit Renaissancegeschmack, und ihre sich rankenden Blattgewinde mit Gestalten, Putten und Tieren dazwischen brauchen sich gewiß nicht hinter Ghibertis Ornamentik zu verstecken. Gleich nach dem Todesjahre des Callimachus, der 1496 starb, ist jedoch die Grabplatte nicht gegossen. Die noch gotisch befangene Breslauer Grabplatte vom selben Jahre schließt dies aus. Sogar erst nach 1506, nach den genannten

Krakauer Grabplatten, muß der entwickelteren Renaissanceornamentik zufolge die Callimachustafel vollendet worden sein.

Spuren Stoßscher Kunstweise entdeckt man hier und da in den Kirchen Krakaus und den in der Umgebung liegenden Dorfkirchen. Sie lassen auf die Größe der Werkstatt schließen, die der tätige Meister mit seinen Gesellen unterhielt. Die vom Kardinal Zbigniew von Oleśnicki begonnene Bernardinerkirche enthält eine in Rundfiguren ausgeführte Gruppe der heiligen Anna, die der Meister in der Frühzeit gearbeitet hat. Noch vor 1485, ehe Veit auf drei Jahre Krakau verließ, lieferte er für den Statuenschmuck im Innern des Domes auf dem Wawel zwei Figuren, den heiligen Hieronymus und Ambrosius, die auf den Kapitälen der sich in der Mitte jedes Pfeilers hinaufziehenden Säulenbündel ihren Platz fanden (Abb. 24). Das große Kruzifix in der Marienkirche unter dem Triumphbogen und eine aus Grybow stammende Madonna, die heute im Nationalmuseum zu Krakau aufbewahrt wird, schließen sich als charakteristische Werke des Meisters an, bei denen wir uns aber auch die Mithilfe seiner Gehilfen zu denken haben.

Außerdem wurden in der Stoßwerkstatt von Gesellen vorhandene Werke des Meisters frei kopiert. Kleineren Gemeinden in der Umgebung Krakaus genügte eine in kleinerem Maßstabe ausgeführte Wiederholung der Komposition des Todes und der Himmelfahrt Mariä im großen Krakauer Altar, die mustergültig geworden war. Als eine solche, nicht geringe Werkstattkopie haben wir das in der Dorfkirche zu Ksiąźnice Wielki befindliche Triptychon anzusehen. Aber auch außerhalb des Meisters Werkstatt stehende Schnitzer haben nach dem Vorbilde des großen Marienaltars gearbeitet, wie das in der Pfarrkirche St. Lorenz in Koschmin befindliche Hochrelief des Todes Mariä, das als Rest vom alten Hochaltar heute in einem barocken Rahmen aufgestellt ist, beweist. Von einem nicht unbedeutenden, in Süddeutschland geschulten Meister vom Ausgange des fünf-



Abb. 29. Veit Stoß: Christus und die Ehebrecherin, Kupferstich, P. 7. (Zu Seite 32.)*

zehnten Jahrhunderts, von dem auch der Altar mit der gleichen Darstellung in der Pfarrkirche zu Kosten herrühren mag, ist es gearbeitet.

Als Künstler nahm Stoß in Krakau die erste Stelle ein. Solange er dort weilte, behielt die Schnitzkunst das Gepräge des gotischen Stiles; als er Krakau im Jahre 1496 für immer verlassen, wurden eine Reihe italienischer Architekten und Bildhauer berufen, denen die Wandlung im Kunstgeschmack beizumessen ist. Ob vielleicht Veit Stoß ahnte, daß in Krakau die Vorliebe für die einschmeichelnde Renaissancekunst überhand nehmen würde und er sich in Nürnberg mehr versprach? Die Weiterführung seiner Werkstatt durch seinen Sohn Stanislaus klärt uns darüber auf, daß Veit Stoß in Krakau keineswegs vergessen sein wollte, und nicht aus Mangel an Beschäftigung oder Ehrung, sondern um seine Interessen zu wahren, siedelte er nach Nürnberg über. Bis zu seinem Fortgange kehrt in den Krakauer Akten sein Name ehrenvoll wieder. Wie im Jahre 1484 wird er 1489 wieder als Meister seiner Zunft genannt, in der er 1490 allerlei Streitigkeiten wegen übler Nachrede im Gewerke beilegte. Die strittigen Parteien, unter denen ein Goldschmied, ein Tischler, ein Riemer und ein Steinmetz genannt werden, vereinigte er zu dem Beschlusse, von nun ab einander Freund zu sein und sich für alle Zeit gegenseitig zu fördern. Nochmals im folgenden Jahre 1491 wird ihm die ehrenvolle Wahl zum Zunftmeister zuteil, und zum letztenmal finden wir ihn in Krakau im Jahre 1498 mit der rühmenden Bezeichnung „magister mechanicorum“ erwähnt, die wohl das beste Zeugnis für seine Geschicklichkeit und Vielseitigkeit ist. Das bestätigt Neudörffer in seinen Aufzeichnungen bei der Erwähnung des Künstlers. „Dieser Veit Stoß ist nicht allein ein Bildhauer, sondern auch des Reißens, Kupferstechens und Malens verständig gewesen.“ Nach Aufzählung einiger Werke schließt er mit den Worten: „Er hat auch selbsten mich eine ganze Mappam sehen lassen, die er von erhöhten Bergen und geniederten Wasserflüssen, sammt der Städte und Wäldererhöhungen gemacht hat.“



Abb. 30. Maria mit Kind, Kupferstich, P. 5. (Zu Seite 32.) *

Also auch topographische Ansichten hat Veit Stoß entworfen, von denen wir uns aber keinen Begriff mehr machen können. Über seine Kunst als Maler und seine Versuche im Kupferstechen können wir uns noch ein Urteil bilden. In Münnerstadt sind einige von seiner Hand gemalte Flügelbilder vorhanden, denen unsere Besprechung besser gewidmet wird, wenn wir dem Meister nach Nürnberg gefolgt sind (Abb. 51 u. 52). Von seinen Kupferstichen sind heute elf mit seinem Monogramm bezeichnete vorhanden. Weil sich in ihnen, wie in den Krakauer Schnitzarbeiten, die Hast und Gespreiztheit im Figürlichen wiederfindet, scheinen sie fast alle

in der Zeit des Krakauer Aufenthaltes gestochen worden zu sein. Für den von Passavant unter Nr. 8 beschriebenen Kupferstich der Enthauptung Jakobi gibt es ein Datum ante quem, das unsere Behauptung bestätigt (Abb. 25). Weil die Szene des Martyriums des Apostels im Schatzbehalter in der zwanzigsten Figur frei kopiert ist, muß sie Stoß vor 1491, dem Erscheinungsjahr des von Wolgemut illustrierten Werkes, gestochen haben. Als sich Veit damals auf drei Jahre nach Nürnberg begeben hatte, wird er Drucke von seinen Kupferplatten zum Vertrieb mitgebracht haben, so daß sie Wohlgemut bekannt werden mußten. Das figurenreichste Blatt ist die inmitten eines altdeutschen Hofes vor sich gehende Auferweckung des Lazarus (B. 1), ein Bild des Überraschens und eigentümlicher Bewegung (Abb. 26). In der Mitte des Bildes verharrt der fratzenhafte Totengräber, nachdem er den Steindeckel vom Grabe geschoben hat, auf seine Schaufel gestützt, in einer recht verrenkten Stellung. Aus dem Grabe steigt eben auf Christi Geheiß der auferweckte Lazarus heraus. Seinem elenden Körper sieht man an, daß er bereits im Grabe gelegen hat. Mit Entsetzen wenden sich vorn rechts die Zuschauer zum Teil in kurioser Bewegung ab. Ein vornehmer Ratsherr hält sich mit seinem Mantel die Nase zu, und großäugiges Staunen äußert sich in dem hinter ihm Stehenden mit großer Mütze. Staunend und voll Ergebung stehen auch die Apostel hinter dem Heiland, vor dem Martha in die Knie gesunken ist. Dasselbe läßt der Künstler eine Frau im Vordergrunde tun, damit dieser leere Raum gefüllt ist. Die Blätter des Martyriums der heiligen Katharina (P. 6) (Abb. 27) und des heiligen Jakobus (P. 8) (Abb. 24), die beide vor phantastischen Felsen knien, wiederholen die wilden, steifen Bewegungen in den Henkern und den verschwenderischen Aufwand der auf dem Boden weitverbreiteten knittrigen Gewandfalten. In plastischer



Abb. 31. Madonna, Kupferstich, B. 3 = P. 6 (Zu Seite 32.)*

Härte ist der erstarrte Körper Christi auf der Beweinung (B. 2) (Abb. 28) gezeichnet und die Gewänder Marias und Johannis sind in so großen, runden Falten geschwungen, als sollten sie Vorbilder für Bildhauerarbeit sein. Die Klarheit der Umrisse entbehrt der Stich (P. 7), Christus vor der Ehebrecherin, wo bei einigen der zeitgemäß kostümierten Figuren die polnische Erregung bis zur Karikatur gesteigert ist (Abb. 29). Szenen glücklichen Familienlebens verbildlichen der bereits genannte Stich der heiligen Familie (P. 4) (Abb. 12) und der Mutter Maria, die in einem gotischen Zimmer sitzt und eben ihr Kind aus der Wiege genommen hat (P. 5) (Abb. 30). Wie Kinder tun, spielt das muntere Knäblein mit dem linken Füßchen. Der beste Stich, was Reinheit des Druckes und Sicherheit der Zeichnung anlangt, ist der von Bartsch unter Nr. 3 und nochmals von Passavant unter Nr. 6 beschriebene. Reizend empfunden steht Maria als Himmelskönigin in schlanker Gestalt da, die nach höfischer Sitte den Leib schief hält und einen Apfel ihrem danach verlangend greifenden Kinde vorhält (Abb. 31). Der ähnliche Stich (P. 10) mit der Darstellung der heiligen Genoveva, die in der übermäßig langen rechten Hand eine brennende Kerze hält, reicht in Haltung und in sicherer Schattierung an den Wert des vorgenannten Stiches nicht heran (Abb. 32). Ein von phantastischem Blattwerk umranktes Kapitäl (P. 11) (Abb. 33) und jene bereits erwähnte Maske (P. 12) (Abb. 17) schließen die Reihe der Stoßschen Kupferstiche. Alle zeigen sie Vertrautheit mit deutscher Kupferstichtechnik, stehen aber den besten Kupferstichen der damaligen deutschen Schule nach. Von Schongauer abhängig, weist Veits Griffelkunst größere Unruhe und Unsicherheit in der Schattierung auf. Weil er die sorgfältig parallel laufende Strichlage des Colmarer Meisters verschmäht, möchte man gar das Bestreben nach Zeichnerischem, das die Radierung in höchstem Maße erlaubt, erkennen, wenn nicht die Konturen so hart und streng wären. Die Art der Zeichnung ist fast dilettantisch, so leicht verirrt sie sich in übertriebenen Realismus. Trotzdem aber äußert sich in der geistreichen Auffassung eine starke künstlerische Kraft.



Abb. 32. Heilige Genoveva, Kupferstich, P. 10. (Zu Seite 32.) *

* * *

Die Krakauer Bildnerei, die aus Anregung der deutschen Schule hervorgegangen war, hatte allmählich, wie die Werke des Veit Stoß zeigen, ein örtliches Gepräge angenommen, und bereits am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts traten polnische Typen auf. Polnischer Charakter prägte sich in der Folgezeit in den Krakauer Kunstwerken immer deutlicher aus. Polens Könige hatten ihre Residenzstadt Krakau zu der Stätte gemacht, die den Kunstbedarf der Umgegend deckte. Außerdem wurden in Krakau, wo die Zunft-

regel es zuließ, daß viele Gesellen in einer Werkstatt arbeiteten, Schnitzer ausgebildet, die den Einfluß der Krakauer Schule in die Nachbarländer trugen. Als bedeutendste bildete natürlich die Stoßschule den Mittelpunkt, und bis in die kleinsten Ortschaften Polens, ja bis nach Ungarn drangen ihre heute noch erkennbaren Züge. Die politischen Beziehungen beider Länder kamen dem zugute. Als Kaiser Sigismund die sechzehn Zipser Städte an König Wladislaus Jagello von Polen verpfändet hatte und die Grafschaft im Besitze Polens blieb, konnte sich um so rascher bei den dort angesiedelten Deutschen polnische Sitte verbreiten. Noch inniger wurden die Beziehungen beider Nachbarländer, nachdem Wladislaus III. von Polen im Jahre 1440 auf den ungarischen Thron berufen war und noch ein anderer polnischer Prinz aus dem Hause der Jagellonen, Wladislaus II. von Böhmen, die Krone Ungarns empfangen hatte. Recht lebhaft gestaltete sich der Verkehr Ungarns über die Städte Leutschau und Kesmark her, und besonders durch das Komitat der Zips bekam die Stoßschule ihre Bedeutung. Dorthin lieferten Veit Stoß und sein Sohn Stanislaus Altarwerke. Daneben entstanden unter sich auffallend verwandte Werke einheimischer Meister, die unter dem Einfluß der Stoßschule weiter arbeiteten. Trotz der verwüstenden Einfälle der Türken ist eine Anzahl dieser im polnischen Stilsinne entstandenen Werke erhalten geblieben.



Abb. 33. Gotisches Kapitäl, Kupferstich, P. 11. (Zu Seite 32.)*

In der Domkirche St. Martin des Zipser Städtchens Kirchdrauf, dessen gut erhaltene Schloßruine dem Komitat den Namen gab, fand ich zwei unbekannte Altäre vor, die Stoß aller Wahrscheinlichkeit nach hierher geliefert hat. Zu beklagen ist, daß ihre trefflichen Schnitzereien schonungslos einer unverständigen Restauration unterzogen sind. Der eine der beiden Altäre mit der Krönung der Maria (Abb. 34) stammt wegen der Ähnlichkeit der mageren Typen mit denen am großen Marienaltar aus der Frühzeit des Meisters, also aus den achtziger Jahren, und läßt in der Durcharbeitung der knochigen Gesichter und der frei bewegten Hände deutlich Veits Meisterhand erkennen, was selbst die starke Restaurierung und die moderne Übermalung nicht verdecken konnte. Mehr noch hat die geschnitzte Gruppe des Todes der Maria im Schrein des zweiten Altars gelitten, aber der enge Zusammenhang mit derselben Szene im großen Krakauer Altar läßt weniger an Gehilfen- als an Meisterarbeit denken (Abb. 37).



Abb. 34. Krönung der Maria, Altar in Kirchdrauf.
(Zu Seite 33.)*

An anderer Stelle habe ich des weiteren die Gründe dargelegt, die mich nach genauer Prüfung der Originale veranlaßt haben, Meister Stoß diese beiden Altäre zuzuweisen. Ohne jedoch auf meine Darlegungen einzugehen, glaubte Konservator Hampe in Nürnberg meine neue Zuweisung als einen „offenbaren Fehlgriff“ bezeichnen zu können. „Schon die Abbildung“ lasse „mit ziemlicher Sicherheit erkennen, daß es sich bei“ dem Krönungsaltar „überhaupt nicht um ein Werk der fränkischen Bildschnitzerkunst, sondern eher der Tiroler Schule handelt“. — Den zwingenden Beweis für meine Behauptung kann freilich nur das Meisterzeichen oder ein urkundlicher Beleg bringen; beide jedoch fehlen hier. Aber auch stilistische und technische Eigentümlichkeiten können, wie in diesem Falle, die Richtigkeit der Behauptung wahrscheinlich machen. Bloß auf Grund einer Autotypie aber sich über die stilkritischen Darlegungen schnell hinwegzusetzen, das heißt denn doch die Methode ernster stilkritischer Betrachtung gänzlich verkennen! (Vergl. S. 76.) — Zwei etwas spätere Altarwerke von der Hand des Veit Stoß schmücken die Egidienkirche zu Bartfeld in Oberungarn. Der Geburtsaltar enthält in der knienden Mutter eine holdselig lächelnde Gestalt von reizend zarter Anmut, und die zierlichen Engel, die froh das Kind umknien, sind süße Geschöpfe von feinster Durcharbeitung (Abb. 35). Im Kreuzaltar zeugt der Körper Christi von gutem anatomischen Verständnis, und ohne Übertreibung ist der Schmerz der Klagenden unter dem Kreuze ausgedrückt.

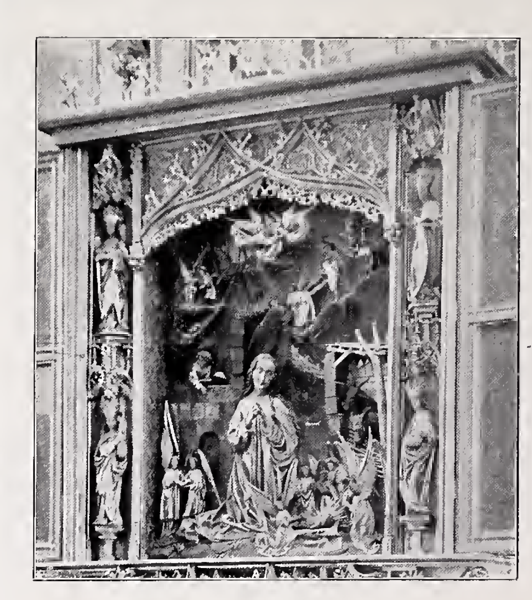


Abb. 35. Geburtsaltar in Bartfeld.
(Zu Seite 34.)*

Aus der Zahl der Stoßschüler ragt Meister Paul mit trefflich erhaltenen Schnitzwerken in der Jakobskirche zu Leutschau hervor. Der an der rechten Außenseite der Kirche befindliche Grabstein, den im Jahre 1621 der Bildhauer Martin Urbanowicz sich und seiner Frau gesetzt hat, verkündet durch die Grabschrift, daß Meister Paul der Schöpfer des Hochaltars der Kirche ist, der

dem Tagebuch des damaligen Ratsherrn und Stadtrichters zu Leutschau Conrad Spervogel nach im Jahre 1508 vollendet war. Durch seine Größe übt der Altar, der im Schrein die überlebensgroßen Figuren Marias, des Apostels Jakobus und Evangelisten Johannes enthält, eine imponierende Wirkung aus, so daß die Meinung aufkommen konnte, daß er dem Krakauer Marienaltar ebenbürtig zur Seite stehe und diesen an Reichtum des Schnitzwerkes noch übertreffe (Abb. 36). Veit Stoß hielt man deshalb natürlich auch für den Meister. Wie unverständig ist dieses Urteil! Geht man einmal auf nähere Untersuchung ein, so tritt deutlich genug zutage, wie weit der Schüler in Komposition und Technik dem Meister nachsteht. Bei dem Marienaltar reizen die Details zu eingehender Betrachtung, weil sie mit erstaunlicher Sicherheit nach der Wirklichkeit dargestellt sind; Meister Pauls



Abb. 37. Tod der Maria, Altar in Kirchdrauf. (Zu Seite 33.)*



Abb. 36. Meister Paul: Detail vom Johannis- und Jakobsaltar in der Jakobskirche zu Leutschau. (Zu Seite 35.)*

Naturbeobachtung und Fähigkeit, die menschliche Gestalt nachzubilden, steht auf einem weit tieferen Niveau. Die drei Schreinfiguren erinnern in ihrer gezwungenen Stellung und in den mit Bravour gedrehten Gewandzipfeln am meisten an Stoß. Kühn und frei sind die Hände modelliert, und lieblich schaut Marias Antlitz drein. Die wulstigen Formen des Kindes aber zeugen von mäßigem anatomischen Verständnis. Den beiden Heiligengesichtern fehlt die wahre Lebensfrische. Vermögen sie dennoch durch ihre Größe und routinierte Gewandbehandlung zu bestechen und diese künstlerischen Mängel zu verdecken, so ist den reich vergoldeten Flügelreliefs desto deutlicher der Stempel hausbackener Trockenheit aufgedrückt. Zwerghaft kurz und ungeschickt sind die Figuren auf den vier Reliefs, von denen die Enthauptung Jakobi eine sklavische Kopie von Veits Kupferstich ist (P. 8) (Abb. 38 u. 25). Jeder größeren Auffassung bar sind die Gestalten, deren rohe Gesichtszüge auf ein unentwickeltes Gefühlsleben deuten. Wie bei einem altgotischen Meister, der seelische Regung nur durch konventionelles Grinsen zum Ausdruck bringen konnte, ist der Ausdruck des Evangelisten Johannes, dem als Vision Maria erscheint, zum ausdruckslosen Lächeln verzogen.



Abb. 38. Meister Paul: Marthrium des hl. Jakob, Flügelrelief vom Hauptaltar in der Jakobskirche zu Leutschau. (Zu Seite 35.)*

Noch andre Schnitzereien von dem Stoßschüler Paul besitzt die Pfarrkirche zu Leutschau in dem kleineren Johannis- und Anna-Altar. Im Aufbau und Dekoration ähnlich, folgen sie unter Beibehaltung des Mittelschreins und der drehbaren Seitenflügel in den dekorativen Gliedern von Akanthusblättern, beflügelten Engelsköpfen und Delphinen dem neuen Renaissancegeschmack, der zu der Zeit 1520, als der Johannisaltar gestiftet wurde, die Krakauer Bildnerei beherrschte. Ein zweiter Anna-Altar von der Hand desselben Meisters im Kunstgewerbe-Museum zu Pest gehört, der noch gotisch gehaltenen Ornamentik zufolge, in das erste Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts, während ein anderer dort befindlicher Altar der Verkündigung (Abb. 39) in die Übergangszeit, in der sich Meister Paul von der Gotik zur Renaissance wandte, zu setzen ist.

Auch nach Schlesien und Siebenbürgen, das seit König Stefan I. von Ungarn mit diesem Reiche vereinigt war und wo sich viele Deutsche angesiedelt hatten, reichten um die Wende des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts polnische Einflüsse. Wie die reichen Polensöhne, so kam auch die vornehme Jugend von Siebenbürgen nach Krakau, um die Universität zu beziehen. Schnitzer und Goldschmiedsgesellen wanderten aus Schlesien und Siebenbürgen nach Krakau, wo der Baum des weitverzweigten Kunstlebens wurzelte, und von einem beständigen Hin- und Herwandern geben uns die Bürgerlisten Kunde. Aus Harro in Siebenbürgen war Veit Stoß' Bruder Mathias, der „Schwab" genannt wurde und Goldschmied war, nach Krakau gekommen. Nach Siebenbürgen schickte auch Veit drei seiner aus der ersten Ehe mit Barbara entsprossenen Söhne. Martin wurde Bürger zu Medias, Johann, der das Malerhandwerk erlernt hatte, siedelte sich in Schäßburg an, ein dritter Sohn Hans wird als Bürger zu Bergsaß genannt. Veits Sohn Florian hatte sich als Goldschmied nach Görlitz gewandt, von wo er nach Aussig an der Elbe zog, und von einem andern Gliede der weit verzweigten Stoß-Familie, von Veit Stoß dem jüngern, gibt ein Grabmal von 1569 außen an der Pfarrkirche zu Frankenstein in Schlesien Kunde. So verbreitete sich auch in diesen Ländern die allerwärts Wurzeln schlagende Stoßschule.

* *
*

Die Krakauer Jahre hatten dem Meister nicht allein Ruhm und Ehre verschafft, indem er seiner „Tugend und Kunst" willen der Steuerzahlung enthoben wurde, sondern ließen ihn auch ein recht ansehnliches Vermögen erwerben. Dennoch verließ er die Polenstadt für immer und war im Jahre 1496, so melden die Nürnberger Akten, gegen Zahlung von drei Gulden als Bürger in Nürnberg wieder aufgenommen. Dauernd dort zu bleiben, muß schon damals seine Absicht gewesen sein, denn mit ganzer Familie und Hab und Gut, mit Roß und Wagen war er übergesiedelt, und nur Stanislaus war zur Weiterführung der Krakauer Werkstatt zurückgeblieben. Aber schon nach einigen Monaten mußte er den Tod seiner Frau Barbara beklagen. Ein Jahr darauf, spätestens 1498, muß er dann Christina Reinolt, Tochter des Losungsschreibers, geheiratet haben,

denn in diesem Jahre hatte er wegen Herausgabe des väterlichen Erbteils seiner Frau mit den Testamentsexekutoren einen Prozeß, der sich zehn Jahre hinzog, zu führen. Der bald darauf folgende Ankauf eines Hauses läßt uns ganz deutlich die Absicht, mit der er aus Polen kam, erkennen: in Nürnberg, jener ersten rührigen Kunststadt Deutschlands, wohin Kaiser und Fürsten ihre Aufträge ergehen ließen, wollte Veit Stoß sich eine feste Position gründen. Nur von Nürnberg aus konnte seine Schnitzkunst in deutschen Landen den Ruhm erlangen, der ihn Adam Krafft und Peter Vischer gegenüber als dritten größten Künstler der Nürnberger Kunstblüte vor Dürer hinstellt. Günstige Gelegenheit zum Hauskauf bot sich ihm, als der Rat vom Kaiser nach Vertreibung der Juden ermächtigt war, den Verkauf ihrer Häuser zu betreiben. Für die Summe von 800 Gulden kaufte der Meister eins der damaligen größten Grundstücke, das heute noch an der Ecke des Wunderburggäßchens erhalten ist. Hier lebte er bei fleißiger Arbeit bis zu seinem Tode. Mit diesem Ankauf waren jedoch Veits Krakauer Ersparnisse keineswegs erschöpft. Auf Zins legte er im Jahre 1501 bei dem Nürnberger Kaufmann Jakob Baner, dem er volles Vertrauen entgegenbringen zu können glaubte, weil dessen Bruder in Krakau eine angesehene Stellung inne hatte, noch weiter 1200 Gulden an, womit nun der makelvolle Abschnitt seines Lebens beginnt.

Fast unverständlich will es scheinen, daß Veit eine Seite seines Charakters, der von nun ab in den Vordergrund tritt, in Krakau vollkommen im verborgenen hatte halten können. Dort haben wir den hochbegabten Meister als einen fleißigen, ehrenwerten und hochgeachteten Mann kennen gelernt, der, friedlich gesinnt, unter seinen Mitbürgern Eintracht stiftete. Nach einigen Jahren seiner Ansiedlung in Nürnberg bringen uns die Stadtakten und Ratsprotokolle die erschütternde Kunde, daß der vielseitige Künstler sich eines Verbrechens schuldig gemacht hat, worauf damals die Todesstrafe stand, und daß er fortwährend dem Rate und der Stadt unangenehme Scherereien bereitete. In Müllners Chronik heißt es beim Jahre 1503: „Am Eritag vor St. Barbara-Tag hat man Veit Stoß, einen Bildschnitzer, falscher Brief halben, durch bede Backen gebrannt und schwören lassen, sein Leben lang nit aus der Stadt zu kommen." Für diese eine geraume Zeit lang nur als Sage aufgenommene Notiz gibt die Heinz Deichslerische Chronik, die jenen Bericht wiederholt, weiteren Aufschluß: „Er leget 1000 fl. zu einem Kaufmann auf Gewinn und Verlust, der Kaufmann hieß Paner an St. Gilgengassen,



Abb. 39. Meister Paul: Altar der Verkündigung im Kunstgewerbe-Museum zu Pest. (Zu Seite 36.)*

und sagt ihm die Gesellschaft auf, und gab ihm die Gulden wieder, damit hatte er ihm die Zeit gewonnen 300 fl., und der Veit Schnitzer oder Stoß sprach zu dem Paner: Lieber, weiset mir einen, da ich die Gulden zuleg, ich laß ihr nicht gern feiern, und da weiset er ihn zum Starzedel, der nahm die 1300 fl. an. Item und derselbig Starzedel war dem Paner 600 fl. schuldig, und die nahm der Paner von dem Starzedel an für sein Schuld.



Abb. 40. Steinrelief der Gefangennahme im Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg, 1499.
(Zu Seite 49.)*

Item, der Starzedel entrann und er trug dem Veit Schnitzer die 1300 fl. hinweg. Da erzürnt der Veit auf ihn und gedacht, wie er von dem Paner das Geld wieder ein möcht kommen, darum daß er ihn so böslich mit Wissen und mit Gefährd angeweißt hätte und um das Sein bracht. Und der Veit schrieb den selbigen Schuldbrief nach jener Handschrift des Paner, daß es des Paners Schuldbrief eben gleich war, und er hätt ihm ein Siegel abgemacht und er drucket es auf den Brief, und er fordert an Paner seine 1300 fl. Paner sprach, er hätt ihms geben. Da sprach Meister Veit, er hätt ihms noch nit geben, er wollt ihm Das beweisen mit seiner Handschrift, den der Veit ihm hatte gegeben.“ Wenn auch die Summe nicht genau stimmt, so ist dieser

Chronikbericht nicht unrichtig. Um 1265 fl. prozessierte Stoß gegen Baner auf Grund eines gefälschten Schuldbriefes, den er selbst geschrieben und dem er den mit „subtilen Künsten“ nachgemachten Siegel Baners untergedruckt hatte. Wohl zwei Jahre währte der Prozeß, und er war noch nicht entschieden, da floh der schuldbewußte Stoß, dem Ausgange nicht trauend, in die Freiung des Karmeliter-Klosters und verließ dasselbe



Abb. 41. Steinrelief des Abendmahls im Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg, 1499. (Zu Seite 48.)*

erst wieder, als die Unterhandlungen mit Baner wegen der Gerichtskosten sich günstig zu gestalten schienen. Allem Anschein nach scheint er also trotz der Urkundenfälschung kein rechtes Glück gehabt zu haben. Kaum aber hatte Veit sich aus dem Kloster begeben, als der Rat, der bereits Verdacht geschöpft hatte, ihn ergreifen und verhören ließ. Ehe es zur Folter kam, gab er die Fälschung zu. Auf solches Verbrechen stand die Todesstrafe; weil aber von vielen Seiten Fürbitten eingingen, ließ sich der Rat, der in Veit wenigstens noch den Künstler schätzte, zur Milde stimmen. Er schenkte ihm das Leben und ließ ihn öffentlich auf beiden Backen brandmarken und schwören, ohne Erlaubnis die Stadt nicht zu verlassen.

Unterdessen hatte sich Veits Schwiegersohn Georg Trummer aus der Stadt begeben und den Schutz der Erbmarschalle von Hessen angefleht. Diese nahmen sich seiner an und forderten vom Rate Genugtuung für Stoß und dessen Schwiegersohn. In einem noch erhaltenen Schreiben antwortete er am 2. Januar 1504 den Erbmarschallen von Hessen und setzte ihnen unter Schilderung von Stoßens Verbrechen die ganze Sache auseinander. Sollte man nicht glauben, daß Stoß von dem Schritt seines Schwiegersohnes etwas gewußt habe? Vom Rate vorgefordert, gab er die eidliche Versicherung ab, daß Georg Trummer alles ans sich und ohne seinen Willen getan habe, wurde aber wort-



Abb. 42. Steinrelief des Ölbergs im Chor der Sebalduskirche zu Nürnberg, 1499. (Zu Seite 49.)*

brüchig, als sein Schwiegersohn die Stadt befehdete, und entfloh. Darauf bat er in einem Schreiben den Rat um Verzeihung mit der Entschuldigung, nur aus Furcht, man würde ihn ergreifen, weil Trummer Feindliches gegen die Stadt unternehme, habe er sich heimlich entfernt, auch bat er um Geleit, was ihm der Rat zunächst abschlug, da er meineidig geworden sei. Unterdessen stellte der Rat beim Kaiser Maximilian das Ansuchen, Trummer in die Reichsacht zu erklären, wozu es jedoch nicht gekommen zu sein scheint, obwohl dessen Befehdung der Stadt noch mehrere Jahre zu schaffen machte. Endlich um allen Weiterungen aus dem Wege zu gehen, bewilligte der Rat im Mai 1505 dem Veit Stoß sechs Tage Geleit, wenn er sich in Monatsfrist in die Stadt zurückbegeben wolle. Stoß nahm das Geleit an und verbüßte von Ende Juni 1505 ab die



Abb. 43. Rosenkranztafel im Germanischen Museum zu Nürnberg.
(Zu Seite 49.)

ihm auferlegte Strafe vierwöchiger Turmhaft, nachdem er seinen Eid, ohne besondere Erlaubnis des Rates die Stadt sein Leben lang nicht zu verlassen, erneuert hatte.

Das Unangenehmste für Stoß, der die Messen zu Frankfurt und Nördlingen zu besuchen pflegte, war die Beschränkung seiner Freiheit; wenn ihm auch in den meisten Fällen Urlaub nicht versagt worden zu sein scheint, so erhielt er im März 1506 Er-



Abb. 44. Mittelrelief aus der Rosenkranztafel im Germanischen Museum zu Nürnberg. (Zu Seite 50.)

laubnis, nach Frankfurt zu ziehen. Bald aber verlangte er unbeschränkte Freiheit, um auch an auswärtigen Orten Arbeit nehmen zu können. Überhaupt glaubte er sich keineswegs im Unrecht. Er fühlte sich von dem Recht der Wiedervergeltung durchdrungen, ihm war es gleich viel, ob Baner von dem bevorstehenden Bankerott Starzedels unterrichtet war oder nicht und hatte sich in seiner Gereiztheit an den gehalten, der ihm den Rat gegeben hatte, weil er den eigentlich Schuldigen nicht erreichen konnte. Ja so laut brüstete er sich dem Rat gegenüber mit seiner Unschuld, daß dieser ihm den Verweis erteilte, von solchen Reden abzustehen, widrigenfalls man zu anderm zu schreiten ge-

nötigt sei. Allein er hörte nicht auf den Rat zu behelligen, so daß er in Urkunden als ein „irrig geschreyig man“ und ein unruhiger heilloser Bürger, der einem ehrbaren Rat und gemeiner Stadt viel Unruhe gemacht hat, genannt wird. Hauptsächlich fiel er mit seinen Forderungen lästig, über deren Berechtigung sich nicht mehr urteilen läßt, weil sich nicht feststellen ließ, um was für gelieferte Arbeiten es sich handelte.

Nach seiner Rückkehr nach Nürnberg hatte er sich dem Rate verpflichtet, das große Werk der Brücken herzustellen und ihm war, im Falle daß es den Erwartungen und Anforderungen entspräche, die Zusicherung eines jährlichen Gehaltes von 150 Gulden gemacht. Stoß hatte sich der Arbeit unterzogen und das Werk auf seine Kosten hergestellt. Was unter diesem Werk, das, wie Stoß behauptet, in Nürnberg keiner zu beurteilen imstande sei, zu verstehen ist, dafür sind uns auch nicht die geringsten Anhaltspunkte geblieben. Von der Meinung, daß es das Modell zum Sebaldusgrab gewesen sei, ist man längst abgekommen. Das nötige Holz hatte der Rat dazu geliefert, und scheint es danach ein umfangreiches Bauwerk gewesen zu sein. Sollte es vielleicht eine Brücke gewesen sein, die bei plötzlich eingetretener Überschwemmung schnell gebaut werden mußte? Außerdem hatte er noch ein kleines Brückenwerk geliefert, wofür ihm 34 Gulden versprochen waren. Ferner hatte er einen Pfeiler im Rednitzfluß bei Stein, der zu wanken begann, wiederhergestellt, an dessen Wiederherstellung alle Werkleute gezweifelt hatten. Auch einen guten Wagen, den er aus Polen mitgebracht habe, behauptete Stoß, habe der Baumeister Seitz Pfinzing an sich genommen, wofür er 100 Gulden begehre. Alles in allem belief sich Veits Forderung auf ungefähr 1300 Gulden. Das war zu viel



Abb. 45. Relief der Verkündigung im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. (Zu Seite 51.)*



Abb. 46. Relief der Kreuztragung im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. (Zu Seite 51.)*



Abb. 47. Relief Christi am Kreuze im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. (Zu Seite 51.)*

auf einmal. Der Rat ging darauf nicht ein, ließ vielmehr dem Meister sein hohes Mißfallen darüber kund tun; man sei ihm nichts schuldig, da er bezüglich des großen Werkes seiner verschriebenen Zusage nicht nachgekommen sei, man wolle nur seiner Bitte nachkommen, dasselbe in seiner Anwesenheit zu zerlegen und zu vernichten. Stoß jedoch verblieb bei seiner hohen Forderung und drohte sogar, den Rat bei königlicher Majestät zu verklagen. Auf diese Drohung ließ ihn der Rat im März 1506 kurz-

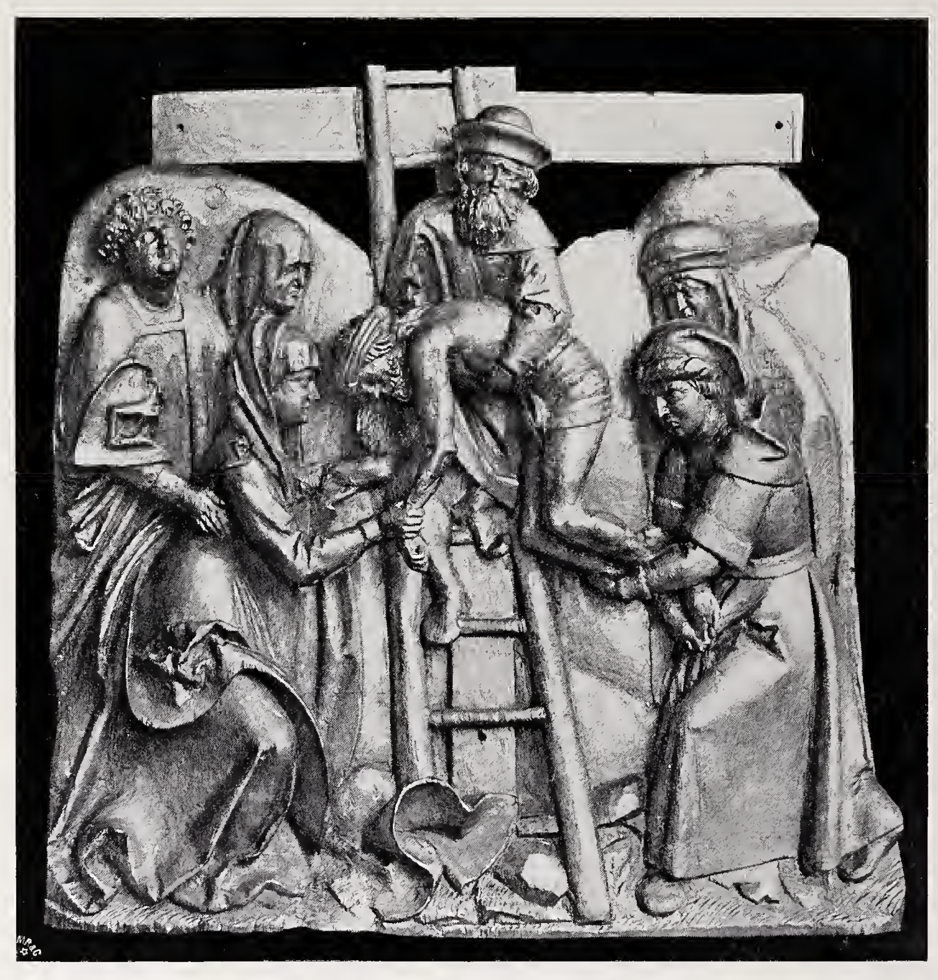


Abb. 48. Relief der Kreuzabnahme im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. (Zu Seite 51.)*

weg ergreifen und ins Gefängnis sperren. Das brachte Veit zur Vernunft, artig und höflich schrieb er an den Rat und bat demütig um seine Freilassung. Sie wurde ihm gewährt, für seine Arbeit aber wurde er im ganzen mit 70 Gulden abgefunden. Wenn Stoß sich damit zufrieden geben mußte, muß seine erste Forderung recht unverschämt gewesen sein, und recht merkwürdig bleibt es, daß er erst nach Verlauf von wenigstens neun Jahren damit an den Rat ging, nachdem er bei diesem seinen guten Namen verspielt hatte.

Stoß hatte schmachvolle Demütigung ertragen müssen, nach den Rechtsanschauungen seiner Zeit war sie jedoch nicht zu hart. Er hatte allen Grund, still zu sein. Manche Fälle

freilich, das muß zugegeben werden, sind auf Rechnung der Umstände zu setzen, die den erbitterten und störrigen Meister dazu trieben; ihn aber zum Gegenstand romantischer Dichtung zu machen, wie das ein polnischer Dichter tat, hieße die geschichtlichen Tatsachen auf den Kopf stellen. Am wenigsten läßt sich die traurige Wechselfälschung, obwohl Stoß der Geschädigte war, beschönigen, selbst vom Standpunkt der damaligen Zeit aus betrachtet: die öffentliche Brandmarkung hatte ihn um alle bürgerliche Ehre gebracht. Die Drohungen gegen den Rat, die ihn zum zweitenmal ins Gefängnis brachten, vor allem aber die verdrießliche Fehde Trummers und seine heimliche Flucht konnten seine Lage nur verschlimmern. Sollte Stoß so ganz rein an diesen Vorgängen gewesen sein? —



Abb. 49. Relief der Grablegung im Kaiser Friedrich=Museum zu Berlin. (Zu Seite 51.) *

Ob die andern Meister Stoß aus dem Wege gingen, ob ein Verkehr mit Krafft und Peter Vischer stattfand, wie er zu Dürer stand, davon erfahren wir nichts. Bei den Schnitzergesellen aber war sein Ansehen erschüttert, und sie weigerten sich, bei ihm Arbeit zu nehmen.

Ein wie geschickter und kluger Mann Veit gewesen war, das beweist wohl am besten die Tatsache, daß er Mittel und Wege fand, sich trotz seiner schmachvollen Schande dem Kaiser zu nähern und von ihm einen Rehabilitationsbrief zu erlangen, der ihn aller bürgerlichen Ehre wieder teilhaftig machen sollte. Vom Rate verlangte er, daß das kaiserliche Mandat öffentlich angeschlagen werde. Zunächst weigerte sich der Rat hartnäckig, denn er war in Verlegenheit gesetzt. Er hatte den Meister aus vollem Rechte brandmarken lassen, und nun sollte er öffentlich die vom Kaiser ausgestellte Begnadigung bekannt geben. Als Stoß mit seiner Forderung nicht nachließ, verlangte der Rat Rechenschaft, auf welche Weise er das Absolutionsmandat vom Kaiser erhalten habe, und dann folgte nach drei Tagen, am 7. September 1506, vom Rate der allerdings merkwürdige Bescheid, Stoß möchte sich des Mandats nicht bedienen; er dürfe sich dann von seiten des Rates keiner weiteren Ungunst versehen. Darauf scheint sich der Meister eine Zeitlang beruhigt zu haben, nach Verlauf von zwei Jahren aber ging er den Rat wieder an, sämtliche Bildschnitzer, Meister und Gesellen, durch einen Stadtknecht zusammen zu rufen und ihnen seine kaiserliche Begnadigung zu verkünden, damit sie bei ihm wieder Arbeit nehmen möchten. Auch auf diese Bitte ging der Rat nicht ein. Veit solle nur selber den Bildschnitzern seinen Brief vorlesen, war die Antwort des Rates, er wolle weder jemand nötigen noch abhalten, bei ihm Arbeit zu nehmen;



Abb. 50. Relief des Pfingstfestes im Kaiser Friedrich=Museum zu Berlin. (Zu Seite 51.) *

begegne ihm aber von einem Meister oder Gesellen Unrecht, oder werde er gehindert, dann werde man ihn schützen. Dies geschah am 20. Oktober 1508.

Darauf schweigen die Ratsprotokolle über diese unerfreuliche Angelegenheit. Wahrscheinlich lebte Stoß von nun ab in Frieden. Mit dem Kaiser war er in Beziehung getreten, hatte sich an dessen Hof begeben und kaiserliche Aufträge übernommen, von denen heute nichts mehr bekannt ist.



Abb. 51. Der hl. Kilian ermahnt Herzog Gozbert, Tafelbild vom Altar zu Münnerstadt.
(Zu Seite 52.)



Abb. 52. Gailana überredet den Koch zum Mord, Flügelbild vom Altar zu Münnerstadt.
(Zu Seite 52.)

Aus der Zeit, als die angebliche Teilnahme seines Schwiegersohnes Trummer für Veits Geschick in offene Feindschaft gegen ihn umgeschlagen war und er nur mit Erlaubnis des Rates Nürnberg verlassen durfte, werden in alten Aufzeichnungen Schnitzereien erwähnt, die heute nicht mehr vorhanden sind. Im Jahre 1504 schnitzte er für den Welserschen Altar in der Frauenkirche ein Madonnenbild, das keineswegs mit der heute oben im linken Seitenschiff angebrachten Maria identisch ist. Zwei Figuren, vermutlich Maria und Johannes, hatte er 1506 gearbeitet, und sie fanden unter dem gekreuzigten Christus in derselben Kirche ihre Aufstellung. Sonst ist noch von anderen unbekannten Werken die Rede. In Frankfurt und Nördlingen bot er seine Werke feil. Von erhaltenen Werken bis zu dieser Zeit sind drei zu nennen, die Steinreliefs von

1499 an der innern Chorwand der Sebalduskirche, die Rosenkranztafel im Germanischen Museum, ein Kreuzigungsrelief und vier gemalte Flügelbilder vom Münnerstädter Altar.

Die Sebalder Steinreliefs, Abendmahl, Ölberg und Gefangennahme, die von den Familien Haller und Volkamer gestiftet wurden, sind erst zu unsrer Zeit für Werke des Veit Stoß erkannt worden. Sie gingen unter Adam Kraffts Namen, weil sie Neudörffer unter dessen Werken nannte. Lediglich wohl aus dem Grunde, daß sie in Stein gehauen sind, gelangte der Nürnberger Rechenmeister zu seinem Irrtum. Obwohl



Abb. 53. Christus am Kreuze, Relief vom Altar zu Münnerstadt.
(Zu Seite 53.)

das bekannte Meisterzeichen des Veit Stoß, das sich auf der Säbelscheide des polnisch gekleideten Soldaten auf der Gefangennahme hinter der Jahreszahl 1499 befindet, jeden Zweifel über die Herkunft der drei Reliefs hätte nehmen sollen, glaubte man dennoch Neudörffers Notiz wenigstens insofern gelten lassen zu müssen, als Adam Krafft nach Stoßschen Modellen die Steinarbeit in seiner Werkstatt habe ausführen lassen. Die unruhige Komposition und die langen Gestalten mit den flatternden Gewändern haben nicht die geringste Verwandtschaft mit Adam Krafft, vielmehr lassen sie alle Eigentümlichkeiten Veit Stoß' erkennen. Krafft, der große Meister in der Komposition, war gewiß nicht in der Erfindung so arm, als daß er nach fremden Modellen in seiner Werkstatt hätte arbeiten lassen müssen, und weil Stoß übrigens urkundlich „stainhauer“ genannt

wird, haben wir allen Grund, die Ausführung der drei Sebalder Reliefs wie all die übrigen Steinwerke dem Meister und seinen Gehilfen zu belassen.

Auch ohne Veits Meisterzeichen würden diese Reliefs durch die großen flächenartigen Einbuchtungen, die hervorstehenden harten, an die Holzschnitttechnik erinnernden Brüche in den knittrigen Gewändern und die zu harte Realistik in den Köpfen, von denen einige polnische Typen zeigen, als Stoßwerke gekennzeichnet sein. Jener polnisch gekleidete Krieger in seiner hastigen Bewegung auf dem Relief der Gefangennahme (Abb. 40) ist uns bereits aus dem frühen Kupferstiche der Auferweckung des Lazarus (B. 1) (Abb. 26) bekannt, wo seine gespreizte, fast unmögliche Stellung in ähnlicher Weise auffällt.

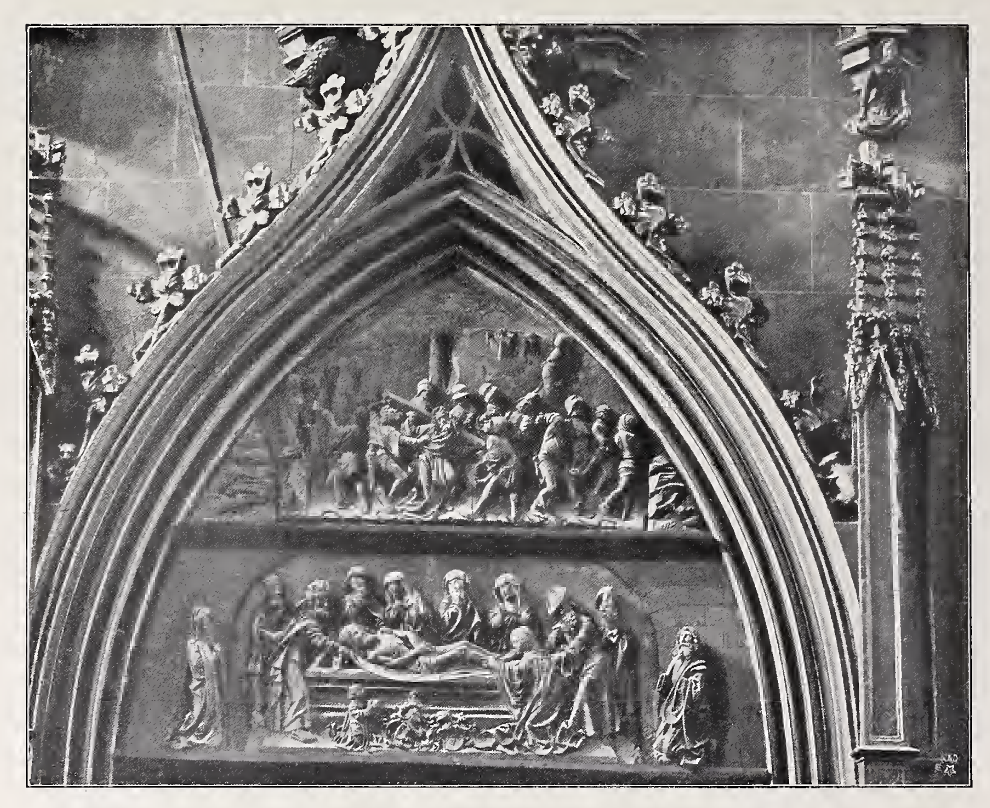


Abb. 54. Relief der Kreuztragung und Grablegung in der Frauenkirche zu Nürnberg. (Zu Seite 54.)*

In der Szene des Abendmahls, wo wir Neudörffers Angabe zufolge die lebenswahren Porträts der damaligen Ratsmitglieder und das Bildnis des Meisters zu erblicken hätten, ist der Vorgang im Grunde recht unbedeutend gefaßt (Abb. 41). Nur einige der Jünger sind durch die Worte Christi, an dessen Brust Johannes wie schlafend ruht und der seinem Nachbar eine abwehrende Geste mit der Hand macht, ergriffen, die andern kümmern sich lieber um Speise und Trank. Judas, durch den Beutel gekennzeichnet, drückt sich zur Tür hinaus. Köpfe, Füße und Hände zeugen von den anatomischen Kenntnissen des Meisters, obgleich sie viel zu nachdrücklich hervorgehoben sind; sie lassen aber auch zugleich das Unvermögen, innerste, der Situation entsprechende Empfindungen zum Ausdruck zu bringen, durchblicken. Gerade in der Schilderung geistiger Vorgänge machen diese Reliefs den Abstand zwischen Stoß und Krafft recht fühlbar. Weit steht Krafft über Stoß in der dramatischen und doch gemäßigten Darstellungsart menschlicher

Empfindungen, die zum Herzen sprechen. Stoß kannte nicht den Seelenfrieden; nur den Sturm der Leidenschaft, der ihm so viel Unbequemlichkeit verursachte, wußte er auf seine Gestalten zu übertragen: das zeigt die Gefangennahme (Abb. 40). Wo Krafft, wenn er die Seelenqual Christi am Ölberg schildert, durch rührende Innigkeit uns mitbewegt, da blickt aus dem Antlitz des betenden Heilands Leere und steife Gezwungenheit, die auch auf die Haltung der Hände übergegangen ist (Abb. 42). Weit besser hatte Stoß die Szene des Ölbergs auf dem größeren Steinrelief in Krakau verbildlicht (Abb. 19). Da ist die Haltung der schlafenden Apostel freier, und die als Stütze dienenden wie ruhenden Hände derselben haben eine natürlichere Stellung als auf dem Sebalder Relief, wo Johannes die gefalteten Hände recht häßlich hält. Dennoch aber macht die Ähnlichkeit der scharf gefurchten Fältelung, die den Gegensatz von Licht und Schatten auch für die Ferne noch sichtbar werden läßt, und die Windungen des wie vom Winde aufgehobenen Mantels, so daß die Füße frei werden, eine zeitlich naheliegende Entstehung beider Reliefs sogar wahrscheinlich. Demnach wird das Krakauer Relief in den neunziger Jahren gemeißelt worden sein.

Die Szene der Gefangennahme bietet einen Anhalt für die Datierung eines zweiten



Abb. 55. Relief der Grablegung in der Frauenkirche zu Nürnberg. (Zu Seite 54.)

in Nürnberg entstandenen Schnitzwerkes. Sie ist wiederholt nach einem der kleinen Reliefs aus der Umrahmung des Rosenkranzes, der angeblich aus der Frauenkirche stammend, sich in der Kaiserkapelle der Burg befand und heute im Germanischen Museum aufbewahrt wird (Abb. 43). Als zweifellose Arbeit aus der Frühzeit des Meisters muß die Rosenkranztafel auch wegen der Verwandtschaft mit dem Krakauer Altar gelten. Wie dort kehren hier die Hast der Bewegung, die gespreizte Stellung der Beine und die Freude, leere Flächen durch knittrige Gewandbausche zu verdecken wieder. Nur erforderten die winzigen Reliefs der Umrahmungsleisten eine breitere Gewandbehandlung. Die Durchführung ist flott und kräftig, und wo der Meister wegen der Kleinheit der Fläche nicht genug ins Detail geben konnte, mußte naturalistische Bemalung, die später bei der Restauration einem dicken schwarzen Überstrich wich, nachhelfen. Heute befindet sich die Rosenkranztafel nicht mehr in ihrem ursprünglichen Zustande. Von den dreißig Reliefs in den Umrahmungsleisten, die Szenen aus dem Leben Mariä und Christi darstellen, fehlen heute sieben. Bei der Restauration wurden die 23 in Nürnberg vorhandenen Reliefs für die untere und für die Seitenumrahmung der Tafel in beliebiger Reihenfolge verwendet, und in den oberen Teil des Rahmens wurden zwölf von den vierzehn Nothelfern, die vermutlich von der zum Schnitzwerk gehörigen

Predella herrühren, hineingezwängt. Katharina und Margarete fehlen zwischen Veit und Magdalena, wie sich aus der Zusammenfügung erkennen läßt, und bei einigen der Nothelfer sind die Attribute abgestoßen; auch das Mittelbild ist nicht mehr vollständig erhalten (Abb. 44). Im Innern des Rosenkranzes, der von Heiligen des Neuen und Alten Testamentes gefüllt ist, hat Christus am Kreuz gehangen, wie noch einige Stellen darauf



Abb. 56. Krönung der Maria im Germanischen Museum zu Nürnberg. (Zu Seite 54.) *

erkennen lassen. Nach Analogie anderer Rosenkranzdarstellungen wird diese Rose auf der Tafel (Abb. 43) tiefer herabgerückt gewesen sein. Den Weltenrichter Christus und die ihn umgebenden Maria und Johannes müssen wir uns tiefer denken, so daß die Rose den Rand des Jüngsten Gerichtes berührte. Dadurch wird Raum für Darstellungen des Veronikatuches oben in der Mitte, der Messe des heiligen Gregor und der Stigmatisation des heiligen Franz geschaffen, wie sie sich auf dem Schwabacher Rosenkranzgemälde oder dem Holzschnitt von Erhard Schön (P. 35) befinden. Höchst originell und derb humoristisch, wie die deutschen Meister so gern die religiösen Szenen hielten, ist die

Weltgerichtsdarstellung aufgefaßt. Sie hat manche Ähnlichkeit mit jener drastischen in Stein ausgeführten Darstellung des Jüngsten Gerichts, einer Stiftung Dr. Hermann Schedels, über der Schautür des östlichen Chores von St. Sebald. Von den lebensvollen Reliefs im Rahmen lassen sich sechs, Verkündigung (Abb. 45), Kreuztragung (Abb. 46), Christus am Kreuz (Abb. 47), Kreuzabnahme (Abb. 48), Grablegung (Abb. 49) und Pfingstfest (Abb. 50), im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin nachweisen, und wahrscheinlich befindet sich auch dort das fehlende siebente, die Erscheinung Christi vor Maria. Zwar ist die Arbeit des etwas höheren Reliefs verhältnismäßig roher als bei den ebenfalls von der Farbe befreiten sechs anderen in Berlin. Da aber die Nürnberger Reliefs auch nicht alle gleich hoch sind und gerade diese Szene unter dem heutigen Bestande fehlt, so ist die Zusammengehörigkeit dieses siebenten Reliefs, das mit den übrigen in Berlin befindlichen aus der Berliner Kunstkammer stammt, zum Rosenkranze nur wahrscheinlich.

Als drittes Werk jener ruhigen Schaffenszeit vor dem Verlust der bürgerlichen Ehre reiht sich der mit Schnitzereien und Gemälden versehene **Altar**, den Stoß für 220 Gulden für die Pfarrkirche zu **Münnerstadt** geliefert hat. Wenn auch die fragmentarischen Stücke uns von dem einstigen Aussehen des Altarwerkes kein klares Bild mehr geben können, so sind sie deshalb besonders interessant, weil hier der Nachweis gebracht werden kann, daß Stoß neben bunt bemalten Schnitzereien auch Malereien geliefert hat. Somit sind die heute in der Münnerstädter Kirche noch erhaltenen Flügelbilder vom Altar das erste Zeugnis für die Richtigkeit der Neudörfferschen Angabe, daß der vielseitige Meister auch des Malens verständig gewesen sei. Diese heute an der südlichen Torwand hängenden vier Tafelbilder, die wie in einer



Abb. 57. Maria vom Stoßhause im Germanischen Museum zu Nürnberg. (Zu Seite 55.)*



Abb. 58. Grabfigur einer Heiligen im Germanischen Museum zu Nürnberg. (Zu Seite 55.)

Art von Tempera gemalt sind, lassen die von den Kupferstichen Veits her bekannte Art der Zeichnung erkennen, die in einer äußerst naturalistischen, aber viel zu scharfen Wiedergabe der kleinsten Details besteht. Die steifen Verrenkungen der Gliedmaßen kehren genau so wieder. Zum Gegenstand der Malereien ist die Geschichte des fränkischen Missionsapostels Kilian genommen, und in drastischer Gebärde, durch bewegtes Händespiel und leidenschaftliche Bewegung, wie sie aus den Stoßschen Schnitzwerken her bekannt sind, sind die Hauptszenen aus dem Leben des Heiligen geschildert. Auf der ersten Tafel ermahnt der heilige Kilian mit erhobener Rechten den Frankenherzog Gozbert und seine Gemahlin Gailana, die dessen Bruders Witwe war, ihre Ehe zu lösen, da sie blutschänderisch sei (Abb. 51). Auf der zweiten überredet Gailana den Kastellan und Koch, den für sie unbequemen Heiligen beiseite zu schaffen; beide schwören ihr, den verlangten Mord auszuführen (Abb. 52). Auf der dritten Tafel wird der Mord des heiligen Kilian durch den Kastellan vollzogen, während der Koch einen seiner Gefährten mit dem Messer niederhaut, und auf der vierten tötet sich vor dem Herzog, dessen Gattin eben von einem Dämon in die Lüfte entführt wird, der Kastellan aus Gewissensqualen, während der Koch sich in Verzweiflung die Finger abbeißt. Manche Typen sind denen auf den Kupferstichen sehr ähnlich. Als Hauptmerkmale mögen nur hervorgehoben sein, daß die Herzogin bei der Ermahnung des Heiligen ebenso sinnend und betrübt vor sich hinblickt wie die heilige Genoveva auf Stich P. 10, die denselben Typus zeigt (Abb. 32), und daß das knöchrige Gesicht des Koches an die harten Züge des trauernden Johannes auf dem Stich der Beweinung (B. 2) erinnert (Abb. 28). Die harte Umrißzeichnung, die spielerische, zuweilen unglaubliche Fingerstellung der knochigen Hände und die hastige Bewegung der Gestalten setzen eigenhändigen Entwurf des Meisters voraus, wenn sie nicht sogar eigenhändige Ausführung der Malerei verlangen, denn in der furienhaften Bewegung, mit der der Kastellan mit erhobenem Schwerte heranschreitet, um dem knienden Apostel den Todesstreich zu versetzen, und in der Wucht, mit der der Koch den Begleiter des Heiligen niederhaut, äußert sich so ungeschwächt der leidenschaftliche Charakter Veits, daß die wenn auch wenig koloristische, aber immerhin tüchtige Ausführung der Gemälde einer Meisterhand zugewiesen werden muß. Gerade die bräunliche Farbengebung und die gesucht plastische Rundung der Form durch schwärzliche Schatten lassen weniger auf einen Maler von Beruf als vielmehr auf einen Künstler

schließen, dem wohl der Zeichenstift zu führen vertraut war, der aber keine Übung hatte, mit Farben umzugehen. Die gemalten Gestalten sollten in der plastischen Form den Schnitzfiguren nicht nachstehen, und das vermochte der Plastiker mit Farbe nur durch undurchsichtige, harte Schattengebung zu erreichen. Die große Sorgfalt in der zeichnerischen Durchführung spricht für eigene Arbeit des Veit Stoß.

Als weiteres Fragment vom Münnerstädter Stoßaltar entdeckt man in der Mitte des heutigen modernen an der Chorwand der Kirche stehenden Hochaltars, für den die Reste vom einstigen Riemenschneiderschen Hochaltar verwendet sind, das bemalte Relief einer Kreuzigung, das die Herkunft aus der Stoßwerkstatt nicht leugnet, obgleich sich des Meisters Kunstweise nicht so unmittelbar wie in den Malereien äußert (Abb. 53). Jene unter dem Kreuze stehenden Kriegsleute von schlankem Wuchs und in fremdländischer Tracht, jene slawischen Physiognomien haben ihre Vorbilder an den Außenflügeln des Krakauer Marienaltars (Abb. 8). Nur fällt hier und da eine dem Meister sonst fremde glattere Form und weniger treffende Schmerzensäußerung auf, was am meisten die Frauen merken lassen, deren Gewandung besonders flußreich gehalten ist. Die Breite des Reliefs ist der der Flügelbilder gleich. Die ursprüngliche Höhe, die geopfert wurde, um das Relief in den Spitzbogen am modernen Altar einsetzen zu können, stimmte allem Anschein nach ebenfalls mit dem Flügel überein. Die Übereinstimmung der Masse ist gewiß nicht bloß zufällig, und sie erklärt sich vielleicht so, daß dieses Kreuzigungsrelief einen der Innenflügel bedeckte, während der andere verloren ging. Nach der hohen Summe, die Veit Stoß für den Altar bekommen hatte, zu schließen, wird er noch andere Schnitzereien im Schrein besessen haben.



Abb. 59. Kniende Maria aus Heilsbronn im Germanischen Museum zu Nürnberg. (Zu Seite 56.)*

Die übrigen in der Nürnberger Schaffenszeit entstandenen Werke lassen sich der Entstehung nach nicht aufzählen; ihr Stil nur läßt annähernd zu, sie in den spätern oder frühern Zeitabschnitt zu rücken. Die beiden Holzreliefs der Kreuztragung

und Grablegung im Spitzbogenfelde über der innern Eingangstür der Frauenkirche nähern sich im Charakter den Skulpturen an den Flügeln des Marienaltars (Abb. 54 u. 55). Wie dort herrschen hier Unruhe und wilde Bewegtheit, auch die slawischen Typen und gespreizten Stellungen vor. Der slawische Krieger, der den sinkenden Christus am Gewand reißt, stellt die Beine ähnlich wie der hinsinkende Malchus auf dem Relief der Gefangennahme (Abb. 8) oder wie der vor dem Throne kniende Pharisäer auf dem Relief, wo der Jesusknabe unter den Schriftgelehrten weilt. Außer vielen andern Analogien haben die klagenden Frauen auf der Grablegung dieselben schönen runden Gesichter wie auf den Außenflügeln des Krakauer Altars. Weil Veit Stoß aus diesen schönen Polentypen in Nürnberg später derbere Formen bildete, scheinen diese Reliefs, die an-



Abb. 60. Gruppe des ungerechten Richters im Germanischen Museum zu Nürnberg.
(Zu Seite 56.)*

fangs nicht als Füllung des Türbogens dienten, sondern von einem größeren Altarwerke stammen, nicht viel später als der große Altar zu Krakau geschnitzt zu sein. Sollte in der Zeit des dreijährigen Aufenthaltes in Nürnberg von 1486 bis 1489, wohin Stoß nötiger Geschäfte wegen hingereist war, kein Schnitzwerk entstanden sein? Dem ausgesprochen polnischen Charakter nach möchte ich glauben, daß diese Fragmente, von denen besonders die Kreuztragung in den obern Ecken roh besägt ist, jenem Zeitraume ihre Entstehung verdanken.

Feierliche Ruhe und hoher Ernst zeichnen zwei Werke aus: das im Germanischen Museum befindliche Mittelstück eines Altars, die Krönung Mariä, und die Madonna vom Stoßhause. Die Gruppe der durch Christus und Gottvater vollzogenen Krönung Mariä ist klar in der Komposition und gut in der Durchführung (Abb. 56). Die magern Typen, die knochigen Hände, die Gewänder, deren Borden mit Zinksteinen reich besetzt oder befranst sind, zeigen deutlich die Stoßsche Art und erinnern an Schongauers Kupferstiche, dessen abgezehrte Gesichter, die äußerlich schön und wenig charakteristisch

sind, für diese magere Realistik das Vorbild abgegeben haben. Ebenfalls als Frühwerk muß die in das Germanische Museum gebrachte und durch eine Steinkopie ersetzte Madonna, die der Meister bald nach seinem Hauskaufe in Nürnberg als Eckschmuck für sein neues Grundstück geschnitzt hat, gelten (Abb. 57). Der gereinigte Zustand des Schnitzwerkes kennzeichnet sie als tüchtige eigenhändige Arbeit Veits und stellt neben der rührenden Madonna von Adam Krafft in der Bindergasse alle übrigen Mariengestalten an Nürnberger Häusern in Schatten. Keinen Idealtypus verkörpert die Mutter Gottes; stark individuelle Eigentümlichkeiten sind sogar in diesem nürnbergisch-bürgerlich anmutigen, von herabwallendem Lockenhaar umrahmten Gesichte, dem als Himmelskönigin die Krone so gut steht, ausgeprägt. Auch nicht schön ist das Kind mit seinen glotzenden



Abb. 61. Maria, die Botschaft empfangend, Relief in der Wolfgangskapelle zu Nürnberg. (Zu Seite 56.)*

Augen, das eine große Birne hält, zu nennen, und dennoch mit welcher Kunst ist die vergnügt vor sich hinsinnende Gottesmutter mit ihrem lebhaften, aber artigen Kinde zu einer ruhigen Komposition vereinigt! — Fast scheint es hier, als hätte Stoß seine ganze polnische Aufgeregtheit abgelegt! Der Mantel der Mutter, über den aus Zink gegossene Sterne zerstreut sind, ist trotz des unruhigen Gefälts in großem Zuge und klarem Schwunge angeordnet, ja wirksam verstärkt hier die knittrige Fältelung, die zu den weiten Flächen kontrastiert, noch den Eindruck ruhiger Klarheit. So stellt sich stilistisch diese Madonna vom Stoßhause als Bindeglied zwischen die unruhige Hast der Krakauer Periode und die weniger sturm- und drangvolle, ruhigere Fassung zur Zeit der höchsten künstlerischen Schaffenskraft Veits. Als gute eigenhändige Arbeit aus dieser Zeit muß auch die in einer Gruft der Lorenzkirche aufgefundene besonders anziehende Grabfigur einer weiblichen Heiligen, die wie im Schlummer daliegt, angesehen werden (Abb. 58). Kopfform und Haltung, Augen-, Nasen- und Mundbildung sind wie bei der Maria vom Stoßhause analog.



Abb. 62. Gruppe der Verkündigung in der Frauenkirche zu Nürnberg. (Zu Seite 56.)*

Dekorativ und mächtig wirkend reiht sich den Stoßwerken die derber gehaltene auf Wolken kniende Maria mit gekreuzten Armen an, die vermutlich der Rest einer Krönungsgruppe ist und aus Kloster Heilsbronn stammen soll (Abb. 59). Die hohe Wölbung der Augenlider, der etwas spitzige Mund mit der hängenden Unterlippe und die kühne Drehung des Mantelzipfels zeigen echten Stoßcharakter. Ob Veit Stoß auch der Schöpfer der charaktervollen Gruppe des ungerechten Richters, die aus der Gerichtsstube ins Germanische Museum gelangte, sei, stand bisher nicht fest (Abb. 60). Ihre Echtheit beglaubigt jetzt dieselbe Darstellung auf der fünften Tafel der sechs Münchner Reliefs mit der Verbildlichung der zehn Gebote von 1524, die wir später dem Meister zuweisen werden (vergl. S. 74). Wie Adam Krafft in seiner genrehaften Gruppe des Wagemeisters über der alten Stadtwage, hat hier Stoß einen glücklichen Griff ins bürgerliche Leben gemacht. Auf einem fabelhaften Tiere sitzt der bestechliche Richter. Während zu seiner Linken der Arme demütig bittet, steht zu seiner Rechten der Reiche stolz da, indem er in seine weitgeöffnete Geldtasche greift. Zwei Darstellungen der Verkündigung, das eine Mal als Gruppe an einem Pfeiler, im Innern der Frauenkirche befindlich (Abb. 61), das andere Mal in bemalten Flachreliefs geschnitzt, die vom Hauptaltar der alten Ägidienkirche stammen und heute in der mit den beiden andern Nebenkapellen vom Brande verschont gebliebenen Wolfgangskapelle aufbewahrt werden, schließen die Reihe der erhaltenen Werke aus der viel bewegten Zeit des Meisters (Abb. 62).

*   *
*

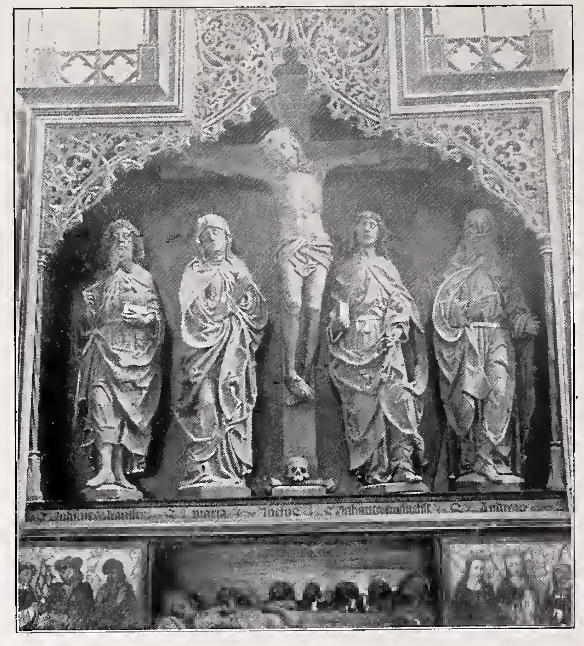


Abb. 63. Michel Wohlgemut: Schrein des Crailsheimer Altars. (Zu Seite 57.)*

Die Zahl der Stoßwerke war bisher unrechtmäßig vermehrt. Daran war die viel umstrittene Frage schuld, ob Stoß in größerem Umfange für Wohlgemuts Werkstatt tätig gewesen ist. Aus der Übereinstimmung einiger in Nürnberg befindlichen Schnitzwerke mit Wohlgemuts Gemälden beanspruchen wir mit vollem Recht für diesen Meister auch Anteil an den von ihm gelieferten Schnitzwerken und Überwachung ihrer Ausführung. Die Schnitzfiguren des großen Zwickauer Altars von 1479 und des Crailsheimer Altars (Abb. 63) und ebenso die geschnitzte Gruppe der Beweinung im Schrein des Hallerschen Altars in der heiligen Kreuzkirche zu Nürnberg (Abb. 64)



Abb. 64. Michel Wohlgemut: Schrein des Hallerschen Altars in der Kreuzkirche zu Nürnberg. (Zu Seite 57.)*

tragen so deutlich Formen Wohlgemutscher Arbeitsweise zur Schau, daß sie nur unter seiner unmittelbaren Leitung entstanden sein können.

Wenngleich Wohlgemuts Atelier als das Zentrum der Nürnberger Malerei um 1500 betrachtet werden muß, so steht er doch den zeitgenössischen Meistern der Plastik, Krafft, Stoß, Vischer, keineswegs ebenbürtig zur Seite. Jene drei belebte eine rein künstlerische Seele, die selbständig aus sich herausschuf; Wohlgemut aber ist nie fähig gewesen, Kraft und Wahrhaftigkeit der Empfindung unmittelbar zum Ausdruck zu bringen. Vor allem sah er es auf den äußeren Schein ab und suchte durch glänzendes Beiwerk und koloristische Belebung, die er seinen größern Vorgängern absah, die Schwächen seiner künstlerischen Begabung zu verdecken. Und was sich von seinen Gemälden sagen läßt, bewahrheitet sich genau so bei seinen Schnitzwerken, die er mit seinen Altarbildern oder

für sich allein geliefert hat. Einige dieser Arbeiten gehen heute noch fälschlich unter dem Namen des Veit Stoß. Die Beweinung in der Kreuzkirche ist Wohlgemut längst wieder zurückgegeben (Abb. 64); daß aber Werke, wie der Kaiser Heinrich-Altar in der Burg und die aus Maria, Christus und Johannes bestehende Beweinung in der Jakobskirche zu Nürnberg dem Stoß gesichert bleiben konnten, ist auffällig genug (Abb. 65). Der Zusammenhang dieser letzten Gruppe mit der geschnitzten Beweinung im Hallerschen Altar in der Kreuzkirche ist ganz deutlich zu erkennen. Wie bei Wohlgemuts selbständigen Malereien ist wohl der erste Anblick der Beweinungsgruppe in der Jakobskirche dazu angetan, wegen der scheinbar fleißigen Ausführung und tüchtigen Naturbeobachtung eine gewisse Wirkung auszuüben. Wie groß aber ist unsere Überraschung, bei näherer Analyse erkennen zu müssen, wie sehr sich dieser erste Eindruck abschwächt. Die scharfe Naturalistik, die zuerst Bewunderung hervorruft, erscheint als nüchterne Naturwiedergabe in unwahrer Herbheit, und nur geheuchelt ist das Leiden Marias und Johannis, die mit verzerrten Zügen blöd vor sich hinstarren. Wo Veit Stoß ein lebendiges Temperament so rücksichtslos wahr zum Ausdruck brachte, da tritt uns in der Gruppe der Beweinung nur gezierte Leerheit und Empfindungslosigkeit entgegen. Marias Antlitz, das anfangs noch am meisten ergreifen mochte, verrät auch nur unaufrichtige Trauer. Wer sich durch das übertriebene Mienenspiel eines schlechten Schauspielers blenden läßt, dem mag dieses Urteil zu hart erscheinen; wer sich jedoch frei vom ersten Eindruck der Überraschung hält, wird jene Ausstellungen um so mehr teilen, als er sie beim Anblick der Hallerschen Beweinung, die ebenfalls jede Größe der Auffassung und echte Gefühlsäußerung vermissen läßt, wiederholen muß. Kein andrer als Wohlgemut ist es gewesen, der diese Schnitzereien geliefert hat, denn die Typen dieser Schnitzfiguren haben durch und durch den Wohlgemutschen Charakter, und überraschende Reminiszenzen finden sich beim Vergleich mit den in München befindlichen Altarflügeln des frühern Hofer Altars von Wohlgemut. Zu Veit Stoß stehen sie in keinerlei Beziehung.



Abb. 65. Michel Wohlgemut: Gruppe der Beweinung in der Jakobskirche zu Nürnberg. (Zu Seite 58.)*

Einmal aber war Veit Stoß doch für Wohlgemut tätig. Sämtliche Schnitzereien des Schwabacher Hauptaltars, der 1507 bei Wohlgemut bestellt und 1508 aufgestellt war, sind nicht in Wohlgemuts Werkstatt angefertigt; diese ganz vortrefflichen plastischen Zutaten hat Veit Stoß für Wohlgemut geliefert (Abb. 66). Wohlgemuts Werkstatt war damals zu einer gewerbsmäßigen Fabrikation von Bildern und Schnitzaltären herabgesunken, und deshalb tat der vorsichtige Rat zu Schwabach ganz recht, wenn er diesem Meister den Altar vorläufig erst zum Leihkaufe abnehmen wollte und weiter von ihm verlangte, etwaige Veränderungen so lange vorzunehmen, bis der Altar von einer Kommission für „wohlgestalt“ erklärt würde. Um ganz sicher zu gehen und sich alle späteren Änderungen zu ersparen, wandte sich diesmal der klug berechnende Wohlgemut an Veit Stoß und gab ihm alle Schnitzereien, die den ganzen geöffneten



Abb. 66. Hauptaltar in der Stadtkirche zu Schwabach. (Zu Seite 58.)





Abb. 67. Engelsgruß in der Lorenzkirche zu Nürnberg, 1518. (Zu Seite 66.)



Altar ausfüllen sollten, in Auftrag, während er selber nur die beiden Staffelbilder ausführte und die Flügelbilder seinen Schülern überließ. Veit Stoß entledigte sich seines Auftrages zur vollen Zufriedenheit, ja der Skulpturenschmuck des zumeist geöffneten Altars ist auch das einzig Gute am ganzen Altarwerk. Sein Anblick nahm die Kommission so sehr für sich ein, daß sie den geringen Wert der zum größten Teil von Gesellenhänden ausgeführten Flügelbilder übersah, die gerade nicht zum Besten gehörten, was man damals in Nürnberg schaffen konnte.

Im Altarschrein ist Marias Krönung durch Gottvater in Gegenwart der beiden Schutzheiligen der Schwabacher Kirche, des heiligen Martin von Tours und Johannes des Täufers verbildlicht. Trotzdem in dem Kontrakte des Stoß an keiner Stelle Erwähnung getan wird und sich Veit durch kein Zeichen die überaus tüchtige Gruppe als sein Werk gesichert hat, so sind ihr die charakteristischen Merkmale Veits deutlich genug aufgedrückt. Das blasse Gesicht Gottvaters mit den eingefallenen Backen ähnelt den Antlitzen auf der frühern Krönungsgruppe im Germanischen Museum (Abb. 56) und auf der in Kirchdrauf befindlichen, die wir als gute Krakauer Arbeit unseres Meisters bestimmen konnten (Abb. 34). Johannes der Täufer erinnert an Christus in der Mitte des Krakauer Marienaltars und der heilige Martin, dessen hart gebrochene Gewandung alle Übertreibungen der blechartig gedrehten Bausche der beiden Figuren vom Engelsgruß von 1518 aufweist und dessen gezwungen gedrehte Stellung für die letzten Werke charakteristisch bleibt, hat ein ähnlich feistes Gesicht, wie es die Ratsherren auf dem Sebalder Abendmahlsrelief von 1499 haben (Abb. 41). Marias ovales Antlitz mit den wehmütig blickenden Augen und in der leicht zur Seite geneigten Haltung wiederholt den Typus der Madonna auf dem Kupferstich B. 3 (Abb. 31) und der Genoveva auf P. 10 (Abb. 32). Jene fröhlich flatternden Engel darüber, die ihre Vorbilder im Schrein des Krakauer Altars haben und ebenso reizend in der spätern Anbetung im Bamberger Altar von 1523 wiederkehren (Abb. 72), verwandeln die ernste, feierliche Stimmung Marias und Gottvaters in jubelnden Frohsinn. Alle diese Figuren sind so vortrefflich geschnitzt, daß sie mit dem Krakauer und Bamberger Altar wetteifern können.

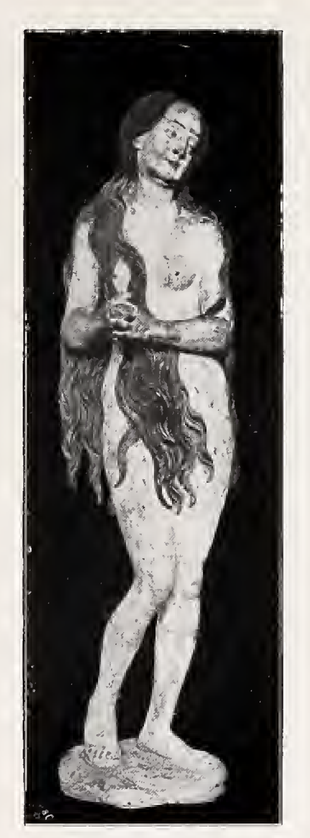



Abb. 68. Eva, bemalte Holzfigur im Louvre zu Paris. (Zu Seite 68.)

Bekunden demnach die Schnitzereien im Schrein eigenhändige Ausführung des Meisters, so setzen die quadratischen Reliefs auf den geöffneten Seitenflügeln mit der Darstellung der Geburt, Ausgießung des heiligen Geistes, Auferstehung und Tod der Maria trotz der vielen bekannten Stoßmotive teilweise die Mithilfe von

Gesellen voraus (Abb. 66). Dies wird bei der Auferstehung zutreffen, die der gleichen Szene auf dem rechten Innenflügel des Marienaltars nachsteht (Abb. 4). Dort zeichnet sich Christus, der eben vom Rande des Grabes auf die Erde herabsteigen will, durch die bewegte Körperhaltung aus; hier ist der Auferstandene steif und unbeweglich gebildet, und sein Gesicht ist ziemlich roh gehalten. Schematisch sind auch zu beiden Seiten des Grabes die schlafenden Krieger gruppiert, und selbst die unmotiviert gedrehten Gewandfalten bei Christus, die leere Stellen verdecken sollen, vermögen kompositionell keine rechte Verbindung zwischen den Figuren zu schaffen. Ebenso übertrifft



Abb. 69. Hl. Anna-Altar in der Dilherrschen Kapelle der Jakobskirche zu Nürnberg. (Zu Seite 69.)*

die Komposition der Ausgießung des heiligen Geistes die Schwabacher Szene, während die beiden andern Reliefs wegen der frischen natürlichen Wiedergabe recht anheimeln.

Gemütvoll wie in Schongauers oder Dürers Stichen ist die Anbetung in der hergebrachten Komposition aufgefaßt und zu einem allerliebsten Familienidyll erhoben. Mit sinnend geneigtem, aber volle Zufriedenheit atmendem Antlitze betrachtet die anmutige Mutter ihr schelmisch lächelndes Kind, das sie vor sich auf den Zipfel ihres Mantels gebettet hat. Da kommt mit der Laterne der alte gutmütige Joseph hinzu, um einen Blick stiller Bewunderung auf den Neugeborenen zu werfen. Wie ist dieser Joseph dem braven Wanderer auf dem drei Jahre spätern Holzschnitt Dürers, der Flucht nach Ägypten, vorempfunden! Eine überraschende Ähnlichkeit besteht zwischen beiden Gestalten. Die Darstellung des Todes Mariä besitzt ähnliche reizvolle Züge. Indem hier

die frühere gespreizte Dramatik durch edle Mäßigung verdrängt ist, sind die Empfindungen stiller Teilnahme, wehmütiger Ergebung und lebhafter Trauer mit Feinheit ausgedrückt. Fast scheint es, als ob das aufgeregte Wesen des unruhigen, um alles für sein Recht eintretenden Meisters durch die harte Demütigung schon damals im Zügel gehalten war. Auf beiden Reliefs ist die Technik meisterhaft, und so geht das meiste der Schwabacher Schnitzarbeit auf den Meister selbst zurück. Damals wollten ja auch die Schnitzer bei dem gebrandmarkten Stoß keine Arbeit nehmen, so daß sich Veit mit seiner Klage wiederholt an den Rat wandte, der jedoch seine Vermittlung versagte.



Abb. 70. Hl. Ottomar-Altar in der Jakobskirche zu Nürnberg. (Zu Seite 69.)*

Außer dem bisher unbeachtet gebliebenen Abendmahlsaltar in der Rosenberger Kapelle, der wegen der großen Ähnlichkeit mit der Abendmahlsszene in der Predella des großen Altars als tüchtige Arbeit aus der selben Zeit gelten muß, besitzt die Schwabacher Martinskirche ein weiteres, dem Meister traditionell mit Recht zugewiesenes Werk in dem am Eingange des Chores aufgestellten großen Kruzifix. Mit ergreifender Wahrheit ist der Schmerz in dem zur Seite niedersinkenden Antlitze, dessen Mund wie zum letzten Seufzer weit geöffnet ist, zum Ausdruck gebracht, so daß es in der naturalistischen Wirkung den späteren Kruzifixen in St. Sebald, St. Lorenz und im Germanischen Museum nicht nachsteht. Mit großer Bravour und Kühnheit geschnitzt, flattern die Zipfel des Lendentuches weit zu den Seiten auf.

Nun folgt in dem Leben des Meisters eine Zeit, in der er friedfertiger gesinnt war

und fleißig seiner Schnitzarbeit nachging, die ihm auch an Künstlerruhm das ersetzen mußte, was er an bürgerlicher Ehre eingebüßt hatte. Zehn Jahre aber vergehen, ehe wir wieder ein Werk aus dieser arbeitsreichen Zeit genau datieren können. Das ist erst bei dem in der Lorenzkirche hängenden Engelsgruß möglich, den eine Notiz in Anton Tuchers Haushaltungsbuch als dessen Stiftung und als eine zwischen 1517 und 1518 gefertigte Arbeit Veits bezeugt (Abb. 67). Wie die Rosenkranztafel, so ist dieses Hauptwerk Nürnberger Schnitzkunst keineswegs mehr im ursprünglichen Zustande erhalten. Schon in der Zeit der dem Bilderschmuck feindlichen Reformation mußte es mannigfache Schicksale erdulden. Auf die zänkischen Reden des Predigers Osiander, der das Bildwerk die goldene Grasmagd schmähte, wurde es mit Tüchern verhüllt und bald aus der Kirche entfernt. In der Kaiserkapelle der Burg fand es fast für 300 Jahre einen geschützten Platz. Erst im Jahre 1815 wurde es in die Frauenkirche geschafft, von wo es nach zwei Jahren

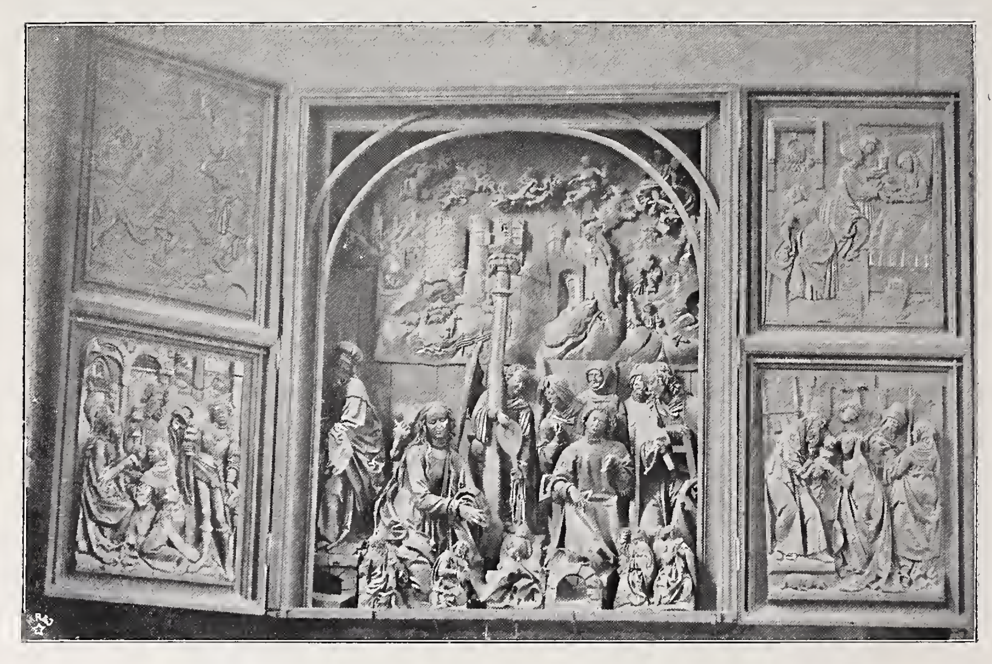


Abb. 71. Altar der Anbetung in der oberen Pfarrkirche zu Bamberg, 1523
(Zu Seite 69.)*

wieder an seinen frühern Ort, in die Lorenzkirche, gelangte. Da aber passierte das Unglück, daß es nach einigen Jahren wegen ungenügender Befestigung von seiner beträchtlichen Höhe herabstürzte und völlig zertrümmerte. Zwar setzten im Jahre 1825 die Gebrüder Rotermund das Schnitzwerk trefflich wieder zusammen, doch scheint infolge der Restauration die Anordnung der sieben Rundreliefs, die sieben Freuden Mariä darstellend, verändert zu sein, denn wahrscheinlich waren alle Reliefs auf dem Rosenkranze, der die beiden Figuren der Verkündigung umschließt, verteilt, so daß sich der Tod Mariä und ihre Krönung nicht wie heute darüber befanden und die von Gottvater ausgehenden Strahlen stellenweise verdeckten. Singend und musizierend umflattern die Engel die Jungfrau und den Erzengel Gabriel, deren reiche Gewänder von schwebenden Engeln, wie von Pagen, aufgehoben werden. Ohne von der Vorliebe für gewundene Bausche und reich gebrochene Fältelung zu lassen, hat Stoß die prachtvolle, mit Metallschmuck besetzte Gewandung dieser beiden aufrecht stehenden Gestalten äußerst klar angeordnet. Aber hier wird die künstlerische Wirkung der Gruppe doch wohl durch die gezwungene Stellung und unfreie Haltung der Hände beeinträchtigt. Für den König

von Portugal soll, wie Neudörffer berichtet, Veit Stoß einen Adam und eine Eva so lebenswahr geschnitzt haben, daß dieser sich beim Auspacken davor entsetzt habe. Gewiß wollen wir den Figuren des Meisters lebendiges Naturgefühl nicht absprechen; in ihrer immer nachgerühmten feinen Empfindung ist er denn doch zu sehr überschätzt worden, denn in den meisten Köpfen macht sich ein gleichgültiger Ausdruck, oft stark geziert, zuweilen in der Lebendigkeit erstarrt, bemerkbar. Wirklich tiefere Empfindung und seelische



Abb. 72. Schrein des Bamberger Altars, 1523. (Zu Seite 69.)*

Bewegtheit entbehren auch die beiden Figuren des Engelsgrußes, der gewöhnlich unter Veits beglaubigten Werken, wie das Sakramenthäuschen Adam Kraffts und das Sebaldusgrab Peter Vischers, obenan genannt wird. Eigentlich ist es doch in erster Linie die ausgezeichnete Technik, die uns mit Bewunderung erfüllt. Dekorativ nur sollten die Kompositionen der sieben Freuden Marias in den kleinen Rundreliefs wirken, die, weil sie nicht in der Nähe betrachtet werden sollten, gröber ausgeführt sind. Was freilich auf Rechnung der Restauration hierbei zu setzen ist, muß unentschieden bleiben.

Eine lebensgroße, bemalte Holzstatue der Eva von fast erschreckender Naturwahrheit,

als gäbe sie ein ganz bestimmtes Modell getreu wieder, gelangte vor kaum drei Jahren durch den Kunsthandel für 20 000 Frcs. in den Besitz des Louvre (Abb. 68). Die Basis, der rechte Fuß und ein großer Teil des linken Fußes fehlten, sind aber von geschickter Hand restauriert, so daß der Gesamteindruck der Figur wenig gestört ist. Die hervorragende Sicherheit in der Formengebung des Nackten, die realistische Kraft in der Auffassung und die sprühende Lebendigkeit setzen für diese Evagestalt von bedeutendem Kunstwerte — das erscheint mir sicher — einen der ersten Schnitzer der deutschen Kunst, und zwar der fränkischen Schule aus dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts voraus. Vergleiche mit den von mir publizierten Schnitzwerken des Veit Stoß führten Leo Baer, der die Statue im Louvre sah, zu dem Schluß, daß sie die von Veit Stoß für den König von Portugal geschnitzte Eva sei. — Ich betone, daß bei meinem letzten Pariser Aufenthalt diese Statue noch nicht erworben war und ich sie auch in der Zwischenzeit nicht habe sehen können, so daß ich meine Meinung mit Vorbehalt aussprechen möchte; jedenfalls aber scheint mir die Verwandtschaft mit Stoß' Kunstcharakter kaum zweifelhaft zu sein. Diese Eva hat das breite Oval der Stoßschen Frauengestalten aus der spätern Zeit. Die Hervorhebung des Kinns, der kurze Hals, die fleischige Unterlippe, die Bildung der Nase und Augenbrauen haben deutliche Ähnlichkeit mit der Maria auf der Verkündigung in der Wolfgangskapelle (Abb. 61) und mit der Gailana auf dem Münnerstädter Altarflügel (Abb. 51). Noch überraschendere Analogien bieten die Köpfe der Marien auf Stich B. 3 (Abb. 31) und P. 5 (Abb. 30) sowie das Antlitz der Maria im Bamberger Schrein (Abb. 72 u. 73), so daß sich aus ihnen leicht der Kopf der Eva konstruieren ließe. Sehr charakteristisch für Stoß ist auch die Kopfhaltung der Eva. Wenn sie unserm Meister angehört, was ich für wahrscheinlich halte, möchte ich sie nicht in seine frühe, aber auch nicht in seine späteste Zeit, sondern um 1520 oder etwas früher setzen, denn die weiblichen Rundköpfe der Frühzeit haben meist scharf umränderte weit geöffnete Augen wie die Krakauer Madonna aus Grybow und die Madonnen auf Abbildung 59 u. 56, während später das oberere Augenlid gesenkt ist, so daß nur wenig



Abb. 73. Detail aus dem Schrein des Bamberger Altars, 1523. (Zu Seite 70.)*

vom Augapfel sichtbar ist (Abb. 31, 51, 57, 73). Von der glatteren Weise der letzten Zeit ist noch nichts zu verspüren.

Erzeugnisse dieser Zeit, die trotz des fragmentarischen Zustandes und der modernen Fassung den Meister auf voller künstlerischer Höhe zeigen, heben sich in andern Kirchen aus der Menge der damals entstandenen Werke der übrigen Nürnberger Schnitzer recht hervor. Vor allem birgt die von außen weniger imponierende Jakobskirche, die so reiche Schätze für die Kenntnis der Nürnberger Skulptur bietet, einige recht charakteristische Stoßwerke. Von den beachtenswerten Schnitzereien, die Veit gearbeitet haben soll, läßt ihm die kritische Auslese nur einige. Daß Werke wie die große Beweinung, die Wohlgemuts Kunstcharakter trägt (Abb. 64), oder der weißüberstrichene Zwölfapostelaltar, um nur einige unter sich ganz verschiedene Arbeiten herauszuwählen, mit den trefflich durchgebildeten Rundfiguren der Altäre in der Dilherrschen und Egloffsteinschen Kapelle nicht von ein und demselben Meister geschaffen sein können, ergibt die nähere Analyse. Die beiden zuletzt genannten Altäre aber machen dem Stoßwerk nur Ehre (Abb. 69 u. 70). Sowohl die beiden lebensgroßen Figuren Marias und Annas im Dilherrschen Anna-Altar, deren frühere realistische Bemalung durch schwärzlichen Anstrich verdrängt ist (Abb. 69), als auch die an Reinheit in der Ausführung keineswegs nachstehenden Gestalten der Madonna, des heiligen Ottomar und der heiligen Walpurgis (Abb. 70) lassen auf den ersten Blick Veits Schöpferhand erkennen. Außer ihnen deutet auch der Bischof mit Buch in der Rechten und Löwe als Attribut, der sich, vermutlich als Imhoff-Stiftung, am zweiten Pfeiler des Hauptschiffes rechts vom Chor befindet, durch die Stellung der gespreizten vorgesetzten Beine und der gedrehten Gewandung auf die Herkunft aus Veits Schnitzwerkstatt.



Abb. 74. Rechter Seitenflügel vom Bamberger Altar. (Zu Seite 70.)

Als nächste bezeichnete und datierte Arbeit Veits schließt sich an den Engelsgruß der Altar in der Obern Pfarrkirche zu Bamberg von 1523 an, der neben dem Schwabacher Altar das einzige in seinen plastischen Teilen verhältnismäßig gut erhaltene Altarwerk des Meisters in Deutschland ist (Abb. 71). Den Schrein füllt die aus prachtvollen Rundfiguren bestehende Anbetung des Kindes mit einem in Relief geschnitzten felsigen Hintergrund (Abb. 72). In der porträtwahren Durchbildung der Gesichter hat hier Veit Stoß das Höchste geleistet. Diese musizierenden und singenden Engel sind so naturwahr nach dem Leben geformt, als seien sie auf der Erde aufgewachsene Menschenkinder, die mit kindlichen Empfindungen in die Hütte zum neugeborenen Kinde geeilt sind. Joseph und die beiden Hirten ähneln so sehr Bauersleuten aus Nürnbergs Umgebung, als seien ganz bestimmte Persönlichkeiten dargestellt. Jeder Kopf ist ein meister-

haftes Porträt, und schwerlich dürften sich in der damaligen deutschen Bildnerei bessere finden lassen (Abb. 73). Ja die Ausführung ist noch meisterhafter als in Veits Nürnberger Werken, und noch sorgfältiger sind hier die Hände durchgeführt als im Marienaltar zu Krakau, der seiner ganzen Anlage nach dekorativer wirken sollte. Für den Stil seiner späten Zeit ist der Bamberger Altar Veits charakteristischste und beste Arbeit, die freilich neben des Meisters ganzer Kraft wieder alle Schwächen zeigt. Die steife Haltung der



Abb. 75. Darstellung im Tempel, Flügelrelief am Bamberger Altar.
(Zu Seite 70.)*

Hände des großen knienden Engels, der wahrscheinlich eine Leier hielt, und die Bewegungslosigkeit in der Körperhaltung Mariä sind als äußere Kennzeichen Veits nicht vermieden, während die klar und ruhig arrangierte Gewandung von kleinlicher knittriger Fältelung frei geblieben ist. Die Außenflügel tragen vier quadratische Reliefs, von denen die beiden oberen im flacheren Reliefstil als die unteren geschnitzt sind. Der rechte Flügel verbildlicht die Geburt (Abb. 74) und Darstellung im Tempel (Abb. 75), der linke die Flucht nach Ägypten und die Beschneidung (Abb. 76). Die Szene der Geburt ruft die Komposition vom feststehenden Außenflügel des Krakauer Altars zurück. Beidemal will die Wärterin in pflichteifriger Bewegung der auf dem Bett liegenden Mutter das Kind abnehmen. Auf dem Relief der Flucht wandert Joseph mit hurtigem Schritt

durch die felsige Gebirgslandschaft, indem er an der Leine den Esel nachzieht, auf dem Maria mit ihrem Wickelkinde reitet. Ihr Weg führt an einer umgestürzten Götzensäule vorbei. Die Anbetung und Darstellung (Abb. 75 u. 76) im Tempel mit ihren prachtvollen Gestalten verdienen unsern Beifall wegen der ruhigeren und ernsteren Komposition, als wir sonst beim Meister gewohnt sind. Im Lauf der Jahre hatte er sich Ausdrucksmittel geschaffen, deren sich sein leicht erregbares Temperament früher nicht



Abb. 76. Anbetung der Könige, Flügelrelief am Bamberger Altar. (Zu Seite 70.)*

bedient hatte. Nicht mehr durchtobt ein hastiges Stürmen und Drängen die Gestalten, jetzt haben bei aller Freiheit und Lebendigkeit die zu geschlossener Komposition vereinigten Figuren mildere Züge und etwas mehr Ruhe angenommen. Schon vom Schwabacher Altar an läßt sich dies verfolgen.

Aber auch der Neuzeit versuchte sich Veit Stoß etwas anzupassen, als die alles überflutenden Renaissancewellen mächtig gegen die Werkstatt des mit Eigensinn festhaltenden Spätgotikers schlugen. Der Steinbildner Adam Krafft, der Anfang 1509 tot war, hatte sich noch der fremden Formensprache hartnäckig verschließen können, indem sein Herz einzig und allein an der Darstellung dessen hing, was die Natur geschaffen hat; Veit Stoß dagegen lebte zu weit in das sechzehnte Jahrhundert hinein, um als



Abb. 77. Moses empfängt die Gesetzestafel, Relief im National-Museum zu München. (Zu Seite 72.)*

einziger Vertreter der älteren Richtung die gotische Tradition aufrecht erhalten zu können. Er machte der neuen Geschmacksrichtung Konzessionen, wie die im archäologischen Institut der Universität zu Krakau befindliche Skizze zum Bamberger Altar anschaulich zeigt. Im Gegensatz zu Dürers Rahmenentwurf zum Allerheiligenbilde hatte Stoß freilich die Form des zusammenklappbaren Flügelaltars nicht aufgegeben, aber die Umrahmung des Mittelschreines, der von diesem getrennte Abschluß darüber in dreigeteilter bogenartiger Form und die auch bogenartig abgerundeten Flügel bekunden die italienische Nachahmung. Unter dem Schrein sollte sich eine Predella mit der Erschaffung Evas, der Vertreibung aus dem Paradiese und dem Opfer Abrahams befinden. Bei der Ausführung des Altars zog Stoß trotzdem die gotische Altarform vor und spannte über die Anbetung im Mittelschrein zwei nicht glücklich wirkende Reifen. Nur in der einfacher als früher gehaltenen Gewandung läßt sich die Wirkung des Renaissanceestiles erkennen. Mit den derben Charakterköpfen legt er offen Protest ein gegen äußerliche Schönheit und leere Glätte, in die leider die meisten deutschen Meister, denen die eigentlich treibende Kraft der Renaissancekultur, die Belebung des Individuums, verschlossen blieb, verfielen. In jenem rücksichtslosen Wirklichkeitssinn Veits möchte man wohl gern eine Parallele zum Naturalismus der italienischen Frührenaissance, die in der Porträtkunst so Erstaunliches leistete, erblicken.

Deutlicher noch als der Bamberger Altar lassen sechs vermutlich unbemalt gewesene Reliefs mit der Darstellung der zehn Gebote, die aus Schloß Ambras ins National-Museum zu München gelangten, Renaissanceeinfluß erkennen (Abb. 77—82). Diese lange unbeachtet gebliebene Folge, die für augsburgische Arbeit galt, aber sich sicher dem Meister zuweisen läßt, ist aus dem Jahre 1524 datiert. Die erste Tafel dient als Einführungsszene, die übrigen fünf illustrieren je zwei Gebote (Abb. 77). Auf der ersten hochreliefartigen Bildfläche erhält der kniende Moses von Gottvater, der ihm im feurigen Busch erschienen ist, die Gesetzestafel. Eine zweite Szene füllt den Hintergrund. Da ist in kleinen Figuren der Tanz um das goldene Kalb dargestellt, über dessen Anblick empört



Abb. 78. Darstellung des ersten und zweiten Gebotes, Relief im National-Museum zu München. (Zu Seite 73.)*

Moses die Gesetzestafeln zerbrochen und drohend die Rechte erhoben hat. Die Hauptszene ist mit wenigen Änderungen eine Wiederholung derselben Komposition aus dem Rosenkranzrahmen (Abb. 43). Das Bewegungsmotiv des Moses, die Haltung und Gestaltung seiner Hände sind unverändert geblieben, nur ist die Arbeit in dem kleinen Rosenkranzrelief kräftiger und flotter und die Gewandung klarer als auf den mühsamer und glatter gearbeiteten Münchner Tafeln, deren größere Fläche eine kleinere Fältelung zuließ. Sonst aber nähert sich der Faltenwurf dem auf den Bamberger Flügelreliefs, die in den Gestalten und Typen viele Analogien zu jenen neu entdeckten Tafeln der zehn Gebote haben. Die übrigen fünf Tafeln lassen ebenso sichere Kennzeichen der Stoßschen Kunstweise erkennen. Bei jeder einzelnen darauf hinzuweisen erscheint hier nicht am Platze, zumal ich vor vier Jahren an andrer Stelle die neue Zuweisung dieser Reliefs begründet habe.



Abb. 80. Darstellung des fünften und siebenten Gebotes, Relief im National-Museum zu München. (Zu Seite 74.)*

Die zweite Tafel verbildlicht das erste und zweite Gebot (Abb. 78). Vor der Dreieinigkeit, auf die ein Engel zeigt, knien links zwei Männer im Gebet, während rechts ein Landsknecht, auf die Einflüsterungen des Teufels nicht achtend, die Hand zum Schwure erhoben hat. Im Hintergrunde fluchen, als Illustration des zweiten Gebotes, drei Landsknechte beim Würfelspiel. Das Spruchband darüber und das um das Kreuz sich schlängelnde Band sind wie bei einigen der übrigen Tafeln ohne die beabsichtigte Inschrift geblieben. Vorn auf der folgenden, das dritte und vierte Gebot darstellenden Tafel vollzieht ein Priester, hinter dem ein Ministrant kniet, die Messe, und abseits beten eine Frau und ein Mann, dem sich ein Engel zugesellt hat, das Muttergottesbild an (Abb. 79). Oben im Hintergrunde bringen die guten Kinder ihrem alten Vater Geschenke, während der hinter ihm stehende ungeratene Sohn, dem der Teufel ins Ohr flüstert, höhnisch zusieht. Die auffallendste Ähnlichkeit zwischen Körper- und Handhaltung besteht bei dem knienden Manne und dem Apostel Jakobus auf dem Kupferstiche der Enthauptung des Apostels Jakobus (P. 8) (Abb. 25). Die gespreizte Stellung des Henkers auf diesem Stich erinnert auch an die steife Haltung



Abb. 79. Darstellung des dritten und vierten Gebotes, Relief im National-Museum zu München. (Zu Seite 73.)*



Abb. 81. Darstellung des sechsten und achten Gebotes, Relief im National-Museum zu München. (Zu Seite 74.)*

des mordenden Landsknechtes auf der vierten Tafel, wo das fünfte und siebente Gebot verbildlicht ist (Abb. 80). Unter dem tödlichen Streich desselben duckt sich der Pilger. Wie auf der zweiten Szene, wo im Hintergrunde der Diebstahl vollführt wird, ermuntert der Teufel zur bösen Tat. Auf der fünften Tafel ist das sechste mit dem achten Gebot, der Ehebruch mit dem ungerechten Richter, zusammengestellt (Abb. 81). Ein Ritter ist vom Pferde gestiegen und küßt eine vor ihm halb zur Erde gesunkene Frau, nachdem er ihr seinen Geldbeutel hingeworfen hat. Ein äußerst feines Motiv ist, wie etwas abseits ein Engel steht, der bei jenem Anblick, indem er mit beiden Händen das Gesicht bedeckt, bitterlich weint. Wie die sinkende Frau bestätigt auch dieser Engel die bewußte Nachahmung italienischer Gewandbildung. Die Darstellung des ungerechten Richters erinnert in ihrer genrehaften Auffassung an die besprochene Nürnberger Gruppe im Germanischen Museum, die wir als Werk Veits anführten (Abb. 60). Ihre Echtheit wird indirekt durch die neue Zuweisung der Münchner Tafeln beglaubigt. Das letzte Relief vereinigt die Darstellungen des neunten und zehnten Gebotes (Abb. 82). Von einer Frau, deren Gatte hinter ihr steht, wird die verführerische Geste eines Reiters zurückgewiesen. Die Gesichtsbildungen beider und die gezwungene Haltung der schmalen Hände sind von den Reliefs des Rosenkranzes her bekannt. Wie auf der fünften Tafel ist die Gewandung der Frau nach dem Geschmack der Renaissanee arrangiert, aber ihre eckige Stellung will damit nicht im Einklang stehen. Daß dem Spätgotiker Veit Stoß ein so feines Verständnis für die neue Kunstwelt wie dem ältern und jüngern Peter Vischer bei weitem nicht eigen war, zeigen gerade diese Figuren, bei denen Renaissancemotive entlehnt sind. Jene im wesentlichen beibehaltene deutsche Derbheit und schlagende Charakteristik der leidenschaftlich bewegten Gestalten ließ sich auch nicht gut mit der nur dem Äußern nach übernommenen Renaissanceauffassung vereinigen. Dieser Versuch führte den Künstler zu seinem Nachteil zum Manierierten und äußerlich Glatten.



Abb. 82. Darstellung des neunten und zehnten Gebotes, Relief im National-Museum zu München. (Zu Seite 74.)*

Zwischen den Bamberger Altar und die sechs Münchner Reliefs lassen sich die beiden im Kestner-Museum zu Hannover befindlichen Reliefs der Verkündigung und Beschneidung aus der Cule-

mannschen Sammlung einreihen. Auf der Verkündigung ist der Engel herangeschwebt, wie der noch flatternde Mantelzipfel andeutet, und bringt mit ehrfurchtsvoller Bewegung die frohe Botschaft der Maria, die Erstaunen durchzuckt und fast starr vor Freude die Hände betend erhoben hält (Abb. 83). Die geduckte Haltung der sitzenden Jungfrau, ihre Kopfstellung und Halsbildung, ihr volles Gesicht mit dem Grübchen, ihr Mund mit der vorstehenden Unterlippe ist nach der Maria auf der Bamberger Anbetung der Könige wiederholt, was so gut wie eine Signatur Veits Meisterschaft außer Zweifel setzt. Das Relief der Beschneidung hat nicht minder charakteristische Merkmale, wie ein Vergleich mit dem Bamberger Flügelrelief der Beschneidung zeigt (Abb. 84). Die Gewandung beider Culemannschen Reliefs ähnelt in der breiteren Flächenbehandlung der auf den Reliefs der zehn Gebote in München. Ein drittes aus derselben Sammlung stammendes Relief im Kestner-Museum, die Anbetung der Könige, das in der rechten Ecke unten Veits Monogramm und Meisterzeichen trägt, scheint auch der Spätzeit des Meisters nach der Entstehung des Bamberger Altars anzugehören (Abb. 85). Die kleinlichere, aber doch klare Faltung, die jene späte Datierung bedenklich machen könnte, findet ihre Erklärung, denn bei der figurenreichen, auf einen verhältnismäßig kleinen Raum zusammengedrängten Komposition war dem Messer des Schnitzers keine Gelegenheit geboten, in die Breite zu gehen. Dem künstlerischen Charakter nach aber unterscheidet sich dieses Relief von den spätern Werken des Veit Stoß gar nicht, so daß die Behauptung eines ältern Schriftstellers, daß die Anbetung in gar keiner Verbindung mit Stoß stehe und das Monogramm sich als spätere Fälschung erweise, unerklärlich ist.



Abb. 83. Verkündigung, Relief im Kestner-Museum zu Hannover. (Zu Seite 75.)*

Die Figuren im Bamberger Altar waren mit frappantem Naturalismus wiedergegeben, nur ihre Haltung hatte etwas Gesuchtes. Die sichtbaren Körperteile waren naturgetreu nachgebildet, gleichviel ob schön oder häßlich. Einem Meister, dem es nur daran lag, das genau nachzuschaffen, was er in der Natur fand, mußte der nackte Körper willkommene Gelegenheit bieten, ihn vollkommen individuell zu behandeln. So schnitzte Veit Stoß den am Kreuze hängenden Christus in einem vor nichts zurückschreckenden Naturalismus, und hierin kann er mit Donatello verglichen werden, von dessen gekreuzigtem Christus man sagte, er habe einen Bauern ans Kreuz geschlagen. Eine Profanierung des Heiligen wird den Stoßschen Kruzifixen jedoch nicht vorgeworfen werden können, er suchte nicht den Typus des Heilands bei Bauern und Bettlern; aber als einen Menschen, der alle körperlichen Qualen fühlt und entsetzlich darunter leidet, hat er ihn aufgefaßt. Tiefe Schmerzenszüge haben sich in das Gesicht gegraben und meist ist der Mund weit geöffnet. Veit Stoß fragte nichts danach, ob das auch schön wirkt; vor allem wollte er die körperliche Pein ohne Idealisierung im Antlitz zum Ausdruck bringen und dadurch auf seine gläubigen Mitmenschen erschütternd wirken. Die verschiedenen lebensgroßen Darstellungen des Gekreuzigten lieferte Veit Stoß für St. Sebald, für St. Lorenz und

die Spitalkirche. Das Lorenzer Kruzifix ist vergoldet (Abb. 86), das aus dem Spitalhof stammende, jetzt im Germanischen Museum aufbewahrte, hat eine moderne naturalistische Übermalung bekommen (Abb. 87). Besonders ergreifend ist das schmerzerfüllte Antlitz des letzteren (Abb. 88). Die große Kreuzigungsgruppe in St. Sebald wird gewöhnlich als letztes Werk des Meisters genannt und 1526 datiert (Abb. 89). Später sei der Meister erblindet, den der Tod 1533 erlöste. Ob diese alte Datierung auf Wahrheit beruht, — so schrieb ich schon vor vier Jahren, — ist nicht ohne Zweifel. Zu den späten reifsten Schöpfungen Veits wird gewiß dieser ergreifende Christus am Kreuz, der in vollem Umfange die zwar derbe, aber bis ins Kleinste wahre Naturbeobachtung zeigt, gehören, aber die herb übertriebene Schmerzensäußerung und wenig anziehende Geziertheit der unter dem Kreuze trauernden Gestalten Marias und Johannis wird man kaum bis in die Zeit herabrücken wollen, als des Meisters Kunstweise unter der Einwirkung der Renaissance zugunsten der äußeren Formenschönheit Einbuße erlitt (Abb. 90). „Ein Vergleich der gezierten Kopf- und Handhaltung Johannis mit der des großen knienden Engels im Bamberger Altarschrein (Abb. 75) würde die Kreuzesgruppe in die ersten der zwanziger Jahre setzen“, diese meine Vermutung hat sich bestätigt. Erst kürzlich wurde bei der Restaurierung der Sebalduskirche in dem Kruzifix ein Zettel mit der Aufschrift gefunden, daß am 27. Juli 1520 „dieser Gott durch Nicklas Wickel (einen Genannten des größern Rats) aufgerichtet und von Veit Stoß gemacht wurde“.



Abb. 84. Beschneidung, Relief im Kestner-Museum zu Hannover. (Zu Seite 75.)*

Äußere Formenschönheit ist in den unter dem Kreuze stehenden Figuren nicht im mindesten angestrebt, am wenigsten will das unruhige Gefält des Mantels, den Maria trägt, sich mit der Gewandbildung im Bamberger Altar vergleichen lassen. Der Mantel des Johannes ist klarer gebrochen, und besonders aus der Entfernung verfehlt diese Gestalt ihre monumentale Wirkung nicht, obwohl der steif zur Seite geneigte Kopf so wenig einnehmende Züge zeigt. In beiden Figuren liegt ein Protest gegen die in Deutschland überhandnehmende schwungvolle Form der Renaissancesprache. Aber mußte sie nicht siegen über solche herbe, abstoßende Form? — Der Kurfürst von Mainz erkannte den Wert des großen Kruzifixes, indem er im Jahre 1652 dem Rate zu Nürnberg 1000 Dukaten dafür bot. Der Rat aber ging auf das kurfürstliche Angebot nicht ein, und somit ist die Kreuzesgruppe noch heute der Stadt Nürnberg erhalten. Zwei von der Familie Haller und Volkamer gestiftete Holzfiguren an den Chorpfeilern der Sebalduskirche, der dornengekrönte Christus und die klagende Maria, vor der Restaurierung steinfarben aussehend, schließen sich in der Auffassung dem Johannes und der Maria an und sind von Veit Stoß gefertigt (Abb. 91). Die kürzliche Auffindung des Meisterzeichens auf der steinernen Konsole der Christusfigur und der Jahreszahl 1499 auf der Konsole der Maria bestätigt meine frühere Behauptung und widerlegt die von Dr. Gf. Pückler-Limpurg in seiner Besprechung meines Buches vertretene Ansicht, die

beiden Figuren, in denen „alles übertriebener und plumper als beim Meister selbst sei", zu manierierten Schulwerken herabdrücken zu können. Freilich streift bei ihnen die übertriebene herbe Schmerzensäußerung ans Unerfreuliche, und Marias Antlitz wirkt geradezu häßlich. Fast scheint es, als hätte Stoß in der komplizierten Stellung der dünnen Finger und in der blechartig über den Arm gezogenen Gewandung etwas gesucht. Versöhnend wirkt der Anblick des von einem Pfeiler des Ostchores stammenden Andreas, einer Stiftung der Familie Tucher, die aus Veits bester Zeit stammt (Abb. 92). Erstaunlich fein ist die Durchbildung des Gesichtes und der Hände. Gerade der

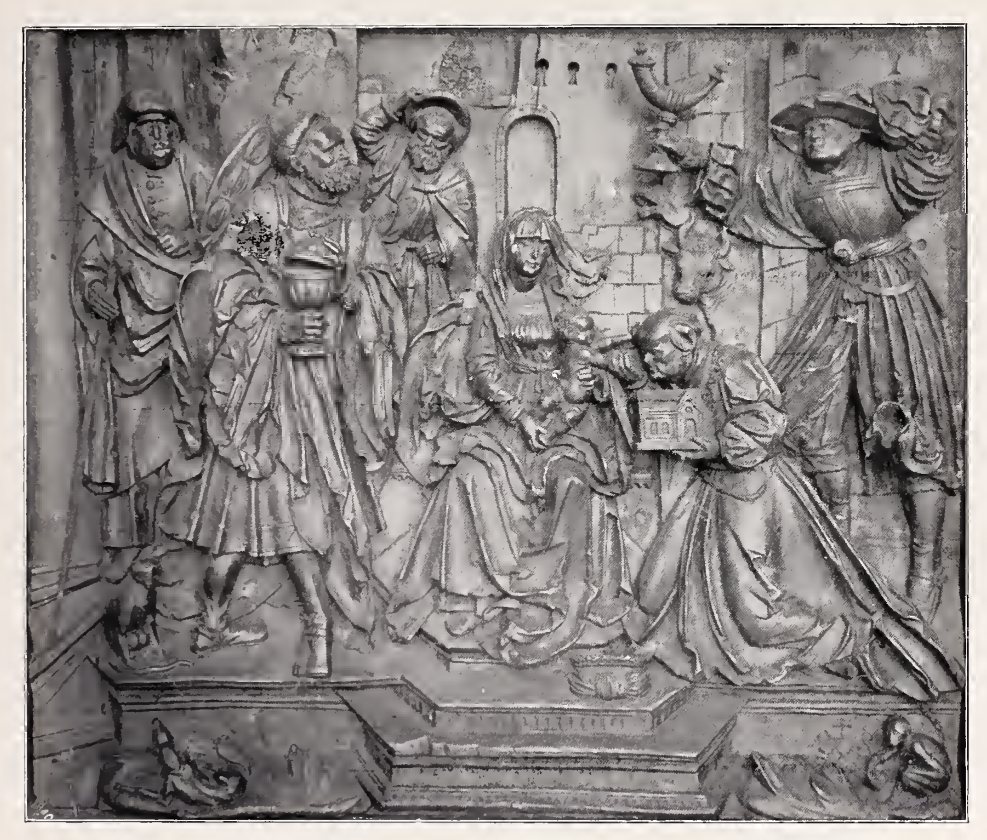


Abb. 85. Anbetung der Könige im Kestner-Museum zu Hannover. (Zu Seite 75.)*

Zustand vor der beabsichtigten Restauration, wo die Bemalung abgeblättert ist, ließ die technische Fertigkeit, mit der Falten, Runzeln und Adern in das Holz gearbeitet sind, erst recht erkennen und bewies, wie wenig die Bemalung die Wirkung der Details verstärkte.

Dagegen muß ich jene vergoldete und bemalte, in den meisten Teilen vortrefflich erhaltene Johannesstatue im Berliner Museum, die 1896 von einem ungenannten Gönner geschenkt wurde und „wegen der erregten Empfindung, des sehr individuellen Kopfes und des willkürlich gegebenen Gewandes für Veit Stoß höchst charakteristisch" genannt wird, mit Bestimmtheit unserm Meister absprechen (Abb. 93). Meinem Ermessen nach widerspricht der in diesem Johannes offenbarte Kunstcharakter ganz und gar der Auffassung des Veit Stoß. Diese gemischt wehmütigen, fast grüblerischen Züge in dem von lockiger Haarfülle umgebenen jugendlichen Kopfe passen weit eher auf den Würzburger Meister Riemenschneider, dessen Stärke im Gegensatz zum unruhigen Temperament

und zur dramatischen Leidenschaft des Nürnberger Schnitzers gerade in dem Ausdruck poetischer Schwärmerei und feinfühligen Empfindens liegt.

In dieser ganzen Reihe von Jahren schweigen die Akten über Veit Stoß. Nichts scheint sich ereignet zu haben, was den Rat weiter in Anspruch genommen hätte. Auch



Abb. 86. Kruzifix in der Lorenzkirche zu Nürnberg. (Zu Seite 76.)*

hat es den Anschein, als sei das Verbot des Rates, nicht ohne Erlaubnis aus der Stadt zu gehen, nicht mehr streng innegehalten worden, denn Veit war von Nürnberg gerade abwesend, als seine Frau Christina wahrscheinlich ohne längere Krankheit im Jahre 1526 gestorben war. Nur der Sohn der Christina, deren Tochter ins Kloster Engenthal gegeben war, später aber wegen Leibesgebrechlichkeit wieder austrat, war bei ihrem unerwarteten Tode zugegen. Ein Jahr zuvor hatte Veits Sohn aus erster Ehe, Dr. Andreas Stoß, Prior zu den Frauenbrüdern, auf Ersuchen des Rates Nürnberg verlassen müssen, weil in jenem bekannten Religionsgespräch vom 3. März 1525 sich herausstellte, daß jener einer der schärfsten Anhänger der alten Lehre sei. Ein Leibgeding, das Andreas vom Klostergut verlangte, wurde ihm verweigert, nur verstand sich der Rat 1537 dazu, ihm eine Tafel, die sein verstorbener Vater für das Karmeliterkloster gefertigt hatte, auszuhändigen.

Die früheren Forderungen an Hans Starzedel hatte Veit Stoß selbst in seinem Alter nicht fallen lassen. Von 1524 ab war er wieder in einen Prozeß verwickelt, der 1527 noch nicht beendet war und dessen Ausgang unbekannt geblieben ist. Noch einmal scheint sich Veit Stoß beim Rate mißliebig gemacht zu haben, denn in dem Dekrete,

wodurch ihm ein Anwalt zuerteilt wurde, wird er abermals ein „irrig und geschreyig Mann" genannt. Auch in Krakau hatte er in dieser Zeit noch Forderungen und in einer Quittung im Archäologischen Institut zu Krakau werden ihm noch 400 Gulden zu zahlen bewilligt. Endlich starb er, wie Neudörffer erzählt, völlig erblindet in hohem



Abb. 87. Kruzifix aus der Spitalkirche zu Nürnberg, jetzt im Germanischen Museum. (Zu Seite 76.)*

Alter. Daß er mehr als achtzig Jahre zählte, ja dieses Alter überschritten hat, ist glaublich; ob er aber gerade 95 Jahre alt geworden ist, bleibt unerwiesen.

* * *

Als Veit Stoß damals Krakau verlassen hatte, starb sein Einfluß auf die Krakauer Bildnerei keineswegs gleich. Von seinen Werken zehrten noch über ein Jahrzehnt hinaus die polnischen Plastiker. Die meisten Schnitzereien von damals sind denn auch von dem unruhigen Stil des leicht nachzuahmenden Meisters stark durchsetzt. Außerdem erhielt durch die mehr als dreißigjährige selbständige Tätigkeit seines Sohnes Stanislaus die Stoß-Tradition neues Leben, das noch länger fortbestanden hätte, wären nicht mit offenen Armen in Krakau italienische Meister aufgenommen worden, die ohne Frage dem deutschen Einflusse den Todesstoß versetzen mußten. Trotzdem bis dahin meistenteils deutsche Meister dem



Abb. 88. Kruzifix aus der Spitalkirche zu Nürnberg. (Zu Seite 76.)*



Abb. 89. Kreuzigungsgruppe in der Sebalduskirche zu Nürnberg.
(Zu Seite 76.)*

Kunstbedürfnis des polnischen Königshofes, des hohen Adels und Klerus Genüge getan hatten, war in Polen die gotische Kunst mit dem nationalen Empfinden nicht so eng verknüpft wie in Deutschland, wo jugendliche Begeisterung das Volk trug und wo das aus innerster Volksseele entsprossene mittelalterliche Ideal sich auch der Kunstübung mitgeteilt hatte. Deshalb war es auch ganz natürlich, daß in Deutschland die eindringende Renaissance zunächst bei Künstlern und Volk auf Widerstand stoßen mußte. Sie entsprach dem deutschen Fühlen noch nicht. Für den nationalen Charakter der polnischen Großen war dagegen die italienische Kunst und Kultur wie geschaffen. Als Ersatz für die verhaßt gewordene deutsche Kultur suchte man sie sogar verlangend auf. Dies ist der Grund, daß sich in Polen der neue welsche Stil leichter einbürgern konnte.

Schon im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts fand in Polen mit der Nieder-





Abb. 90. Maria und Johannes von der Kreuzigungsgruppe in der Sebalduskirche zu Nürnberg. (Zu Seite 76.)*

werfung des Deutschordens eine Reaktion gegen das Deutschtum statt, das ohne Zweifel während des Mittelalters auf die Kultur Polens einen wohltuenden Einfluß ausgeübt hat. Sobald italienische Gelehrte in Krakau auf ihre glänzende Heimatskunst das Auge lenkten, wandte sich der Königshof, wenn er auch mitunter noch an deutscher Art festhielt, dem feineren Geschmack Italiens zu. Italien wurde für Polen das Musterland für höfische Sitten und bedeutete für den polnischen Adel die Hochschule in wissenschaftlicher wie künstlerischer Beziehung. Als gar der hervorragende Florentiner Humanist Filippo Buonaccorsi, Callimachus genannt, Sekretär am polnischen Hofe war und dann selbst eine mailändische Prinzessin aus dem vornehmen Geschlechte der Sforzas, die Tochter des Herzogs Johann Galeazzo, als Gemahlin König Sigismunds I. auf dem polnischen Throne saß, da trug die Renaissancekultur einen entscheidenden Sieg über das mittelalterliche Deutschtum davon. Von durchschlagendem Erfolge war es, daß die Königin selber tief in das Fühlen und Denken des für Neues und Glänzendes leicht empfänglichen Polenvolkes eingriff und ihre neue Heimat dem italienischen Geschmack

näher führte. Sie betrieb die Aufnahme italienischer Künstler, deren es in Italien im Überfluß gab, und nachdem sogar bedeutende Meister wie Jacopo Caraglio, Gian Maria Padovano, Bartolomeo Ridolfi nach Krakau berufen waren, da war mit einem Male die reine italienische Renaissance in die Polenstadt verpflanzt. Noch fester knüpfte sich das Band zwischen polnischer und italienischer Kultur, als die leicht erregten Söhne des polnischen Adels, der über gewaltige Mittel verfügte, in die Universitätsstädte Padua, Bologna und Rom zogen und mit eigenen Augen deren herrliche Denkmäler bewunderten. Wie viel Neues und Nachahmungswertes bot gerade die prächtige Renaissance dem gebildeten Polen, der besonderen Wert darauf legte, vom Ausland zu lernen! Hätte seinem innersten Charakterzuge, seiner Ruhmsucht und seinem Stolze, der durch die kriegerischen Ereignisse geschürt war, etwas besser zusagen können, als gerade die glänzend auferstandene klassische Kunst Italiens!

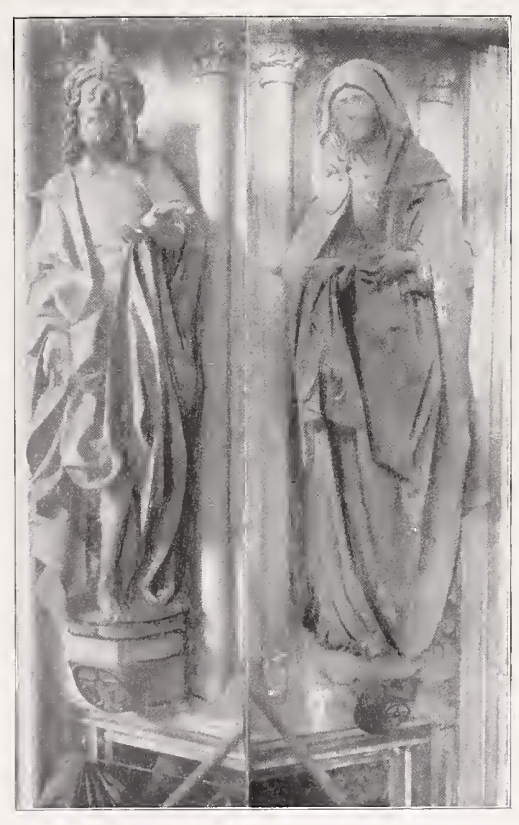


Abb. 91. Klagende Maria und dornengekrönter Christus in der Sebalduskirche zu Nürnberg. (Zu Seite 76.)*

Freilich darf man nicht glauben, daß mit der Ankunft der italienischen Künstler das feine ästhetische Kunstgefühl auch gleich in die breite polnische Volksmasse verpflanzt worden wäre. Verständnislos dafür ließ sie sich bevormunden. Im Grunde war es auch ein kleiner exquisiter Kreis von Feinfühligen, die aus der stumpfen, arbeitenden Masse herausragten und Verständnis für die neugeborene Kunst besaßen. Aber dank ihrer fürsorglichen Pflege erwuchsen in Krakau glänzende Denkmäler echter Renaissance, die im Wawel wie zu einem Museum vereinigt dastehen. Erstaunten Auges treten wir in die prachtvollen Renaissancekapellen dieser Domkirche. Eine dauernde Lebenskraft allerdings vermochten diese italienischen Schöpfungen der neuen hinverpflanzten Kultur auch nicht einzuimpfen.

Zum Wettbewerb mit den italienischen Meistern wurden die polnischen angespornt. Ihre Existenz kam in Frage, wenn sie nicht ebenfalls in der neuen Kunstweise zu arbeiten versuchten. Im allgemeinen aber waren es doch nur vereinzelte, die in den Geist der Renaissance eindringen konnten. Das Ergebnis war schließlich, daß unter der italienischen Nachahmung ihre Werke den künstlerischen Charakter verloren und unter dem Streben nach allgemeiner Schönheit die unmittelbare Naturfrische einbüßten. Was an guten Renaissancewerken in Krakau von nichtitalienischen Künstlern heute erhalten ist, haben polnische Meister nicht geschaffen; das stammt vielmehr aus Nürnberg, und Vischers prachtvolle Erzwerke in Krakau überragen alle Werke der einheimischen Künstler.

Ein paar Werke polnischer Schnitzkunst haben kunstgeschichtliches Interesse, weil sie neben den Charakterzügen der Stoßschule sich an Renaissancevorbilder anlehnen. Eine gewisse Verwandtschaft mit Veit Stoß selber konnte sogar dazu verleiten, sie als Erzeugnisse des Meisters auszugeben. Die neueste Forschung hat erkannt, daß sie erst nach

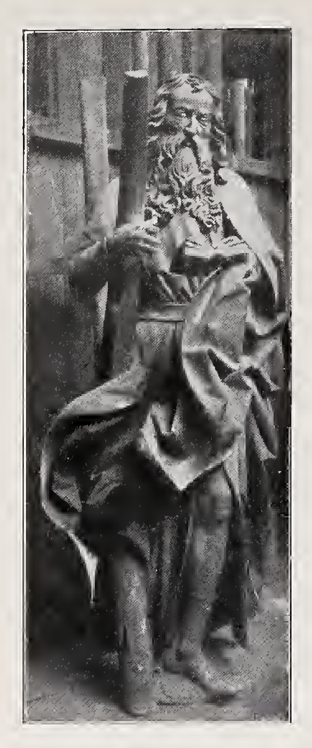


Abb. 92. Apostel Andreas in der Sebalduskirche zu Nürnberg. (Zu Seite 77.)*

Veits Fortgang aus Krakau entstanden sind, und daß dessen Sohn Stanislaus ihr Meister ist. Ein Wunder wäre es ja auch, wenn alle Spuren des Sohnes, der unter reicher Beschäftigung etwa 30 Jahre lang die in Polen berühmt gewordene Werkstatt des Vaters weitergeführt hat, sich verwischt hätten.

Wir nehmen an, daß Stanislaus Stoß der erstgeborene Sohn Veits und im Jahre 1464 geboren ist. Seine Jugend verbrachte er in seiner Vaterstadt Krakau. Zu dem Krakauer Goldschmied Woitken kam er in die Lehre, wo er um 1480 nach sechsjähriger Lehrzeit Geselle wurde. Nachdem er sich nach hergebrachter Weise auf die Wanderschaft begeben und vielleicht Nürnberg berührt hatte, war er spätestens im Jahre 1494 wieder nach Krakau zurückgekehrt und bewarb sich etwa 31 Jahre alt um das Meisterrecht. Ursprünglich zwar als Goldschmied ausgebildet, war er auch als Schnitzer tätig, als der er 1505 urkundlich genannt wird. Deshalb konnte Stanislaus, als sein Vater Krakau verlassen hatte, in dessen Stelle eintreten, und weil er anfangs unter der Firma seines Vaters die Werkstatt weiterführte, erbte er den Ruf desselben und brauchte, ohne das Bürgerrecht erkauft zu haben, zunächst noch keine Steuern zu zahlen. Erst als die Kunde von des Vaters schmachvollem Schicksal, der wegen Urkundenfälschung ins Gefängnis wandern mußte, nach Krakau drang, wo ein Bruder des Hans Baner wohnte, lief Stanislaus' Stellung Gefahr, erschüttert zu werden. Um seine eigene Werkstatt führen zu können, sah er sich genötigt, das Bürgerrecht zu erwerben, was nicht ohne Schwierigkeiten und große Summen möglich war. Im Laufe der Zeit aber wußte sich Stanislaus unter den Krakauer Bürgern Geltung zu verschaffen. Wie sein Vater stand auch er bei seiner Zunft in hohem Ansehen, indem ihm öfter das Amt als Ältester der Malerinnung, zu der auch die Schnitzer und Glaser gehörten, übertragen wurde. Reichliche Beschäftignng führte ihn auch zum Wohlstand, wovon schon 1509 der Ankauf eines Hauses in der breiten Gasse zeugt. Nach dem Tode seiner Stiefmutter Christina Reinolt, die in Nürnberg 1526 in Abwesenheit ihres Gatten gestorben war, verließ er im folgenden Jahre mit seiner Frau Krakau, um seinem alten Vater in Nürnberg beizustehen. In den letzten Jahren in Krakau wird ohnehin seine Beschäftigung abgenommen haben, denn nach der Vermählung Sigismunds I. mit Bona Sforza war in Krakau die Renaissanee herrschend geworden, und vorzugsweise wurden, wie schon ausgeführt, italienische Meister beschäftigt.



Abb. 93. Tilmann Riemenschneider: Apostel Johannes im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. (Zu Seite 77.)*

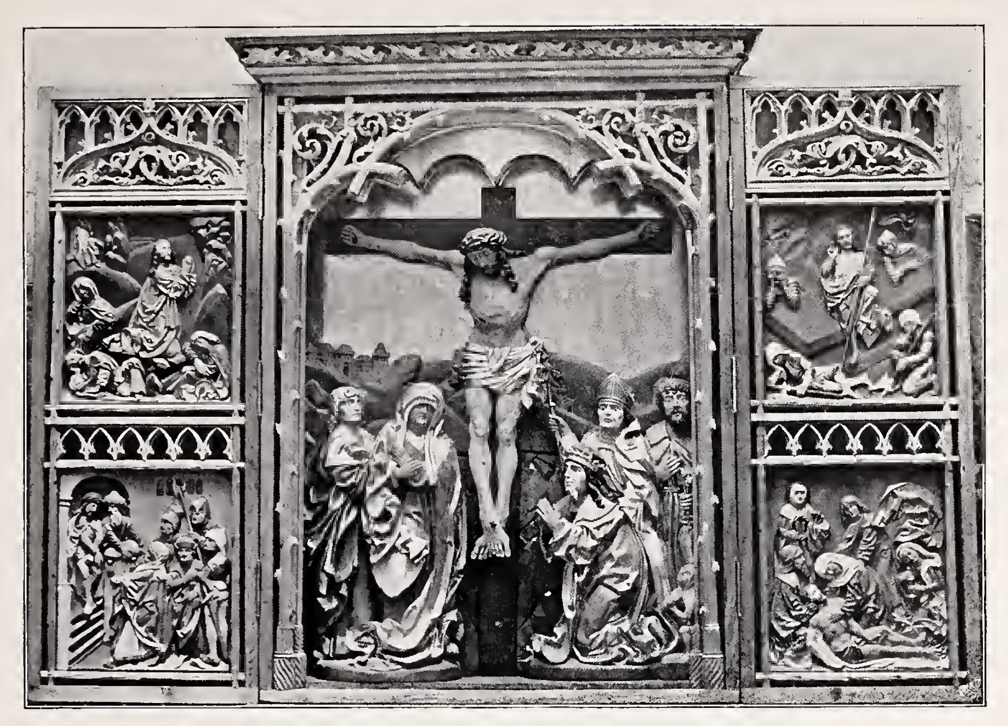


Abb. 94. Stanislaus Stoß: Triptychon in der Czartoryski-Kapelle auf dem Wawel.
(Zu Seite 85.)

Von den Schnitzereien, die Stanislaus in seiner Krakauer Werkstatt ausführte, lassen sich heute noch einige, wenngleich weder bezeichnet noch urkundlich beglaubigt, erkennen. Ein altertümlicher Schnitzaltar steht heute in der Czartoryski-Kapelle auf dem Wawel. Die Königinmutter Elisabeth, Gemahlin des verstorbenen Königs Kasimir, hatte ihrem verstorbenen Sohne Jan Olbracht eine Kapelle auf dem Wawel erbaut, die im Jahre 1503, zwei Jahre vor ihrem Tode, geweiht wurde. Außer der Grabplatte, die die Gebeine ihres Sohnes deckte, hatte sie auch von ihrem Gelde ein Triptychon herstellen lassen, das zwischen 1502 und 1503 entstanden ist (Abb. 94). Unter der Obhut der Stadtväter, die testamentarisch Aufsicht über das Triptychon führen sollten, blieb es etwa zwei Jahrhunderte in der Kapelle stehen, bis es einem barocken Altar weichen mußte. Nachdem es in Rudawa, nahe Krzeszowice, wohin es gebracht war, in Vergessenheit geraten war, wurden die unter dem Kirchendache aufgefundenen Fragmente, nachdem sie leider verrestauriert sind, in der Czartoryski-Kapelle aufgestellt. Zum Glück kommt es der Kritik zugute, daß von den ruinösen Fragmenten Gipsabgüsse hergestellt wurden, die heute im Archäologischen Institut der Universität Krakau aufbewahrt werden.

Im Schrein hängt der gekreuzigte Christus. Links wird die trauernde Mutter von Johannes gehalten, rechts kniet in anbetender Haltung König Olbracht. Diesen empfiehlt der heilige Stanislaus, der durch sein Attribut, den zum Leben erweckten Pietrowin, gekennzeichnet ist, dem Heiland. Hinter Stanislaus steht eine Figur, der man fälschlich einen Schlüssel in die Hand gegeben hat und die etwas quer hätte stehen müssen. Die heute aus einem einfachen Aufsatz mit Ornamentschmuck bestehende Predella enthielt früher eine Kreuzigung, die heute noch erhalten ist. Daß der Altar aus der Stoßschule stammt, unterliegt keinem Zweifel; ebenso klar aber ist auch, daß Veit Stoß selbst der Meister nicht ist. Die Anlehnung der Flügelreliefs an Veits Vorbilder aber ist auffällig. Die Auferstehung ist eine Kopie nach dem Innenflügel des Marienaltars (Abb. 4). Die Szene des Ölbergs hat jenes Steinrelief Veits, das sich am Hause der Marienkirche gegenüber befindet, zum

Vorbild (Abb. 19), und die Gruppe der Beweinung geht sowohl auf den Außenflügel des Marienaltars (Abb. 8) als auch auf Veits Kupferstich (B. 2) (Abb. 28) zurück. Vom Stiche ist der in großem Bogen aufgewehte Mantel, der nur einen Teil des freien Raumes verdecken soll, herübergenommen. Unnatürlich weit sind die Köpfe der Frauen nach vorn übergebeugt, und ihr Ausdruck hat unter dem Streben nach glatter Schönheit jede wahre Empfindung eingebüßt. Von dem eigentlichen Vorgange sind die Gesichter gar nicht durchdrungen, während Veit Stoß' Figuren bis ins Innerste von der Handlung ergriffen waren. Wie Schauspieler zum Zuschauer hin sprechen müssen, so schauen auch hier die Personen aus dem Bilde heraus. Dies beeinträchtigt gerade bei



Abb. 95. Stanislaus Stoß: Stanislausaltar. Ermordung des Heiligen im National-Museum zu Krakau. (Zu Seite 87.)

der Beweinung sehr die Wirkung. Dieser altertümliche Repräsentationsstil, die altertümliche Befangenheit und Durchbildung des Nackten entspricht der Goldschmiedtradition und spricht für Stanislaus Stoß, der als Goldschmied angefangen hatte. Bei dem im Schrein hängenden Christus ist die eingezogene Hüfte und die schematische Andeutung der Rippen unanatomisch, außerdem erscheint die Gestalt des Gekreuzigten bäurischer als bei Stoß. Aber wie bei jenem war das Antlitz Christi, wie eine vor der Restauration aufgenommene Photographie erkennen läßt, mit realistischer Kraft wiedergegeben. Aufs treueste waren ebenfalls die Köpfe König Olbrachts und Stanislaus' nachgebildet, so daß man meinen möchte, beim ersteren sei die Totenmaske zum Modell genommen. Dazu will freilich die altertümliche Behandlung des Nackten, die oberflächliche Durchbildung der kurzen, ausdruckslosen Hände und der groben Füße nicht passen. Ähnliche feiste Typen, wie König Jan Olbracht deren einen aufweist, finden sich

in den polnischen Gesichtern des Stanislausaltars, der für die Marienkirche gestiftet wurde. Dieser Altar ist von Stanislaus Stoß geliefert. Wenn auch hier der die Handlung beeinträchtigende Renaissancestil vermieden und die Gewohnheiten des Goldschmiedes verwischt sind, so entsprechen sich doch die untersetzten Gestalten mit den großen Köpfen auf beiden Altären, die mehrere Jahre voneinander getrennt sind. Läßt sich wohl auch eine künstlerische Entwicklung an der Hand beider Altäre feststellen, die künstlerische Persönlichkeit ist dennoch dieselbe geblieben.

Dieser Stanislausaltar ist ebenfalls nicht mehr in seinem früheren Zustande erhalten.



Abb. 96. Stanislaus Stoß: Auferweckung des Pietrowin, Flügel vom Stanislausaltar. (Zu Seite 87.)

In der Barockzeit wurden die zerlegten Schnitzereien in einen barocken Säulenaltar eingefügt. Heute sind die Reliefskulpturen provisorisch wieder zusammengesetzt und werden im Nationalmuseum zu Krakau aufbewahrt. Sie schildern Begebenheiten aus dem Leben des heiligen Stanislaus. Für den Schrein ist die Ermordung des Heiligen, der vor dem geschnitzten Bilde des heiligen Michael, des Patrons von Skalka, die Messe liest, gewählt (Abb. 95), während die flacher gehaltenen Flügelreliefs von den Wundertaten des Heiligen erzählen. Zur Linken waren der Kauf eines Landstückes und die Auferweckung des Pietrowin (Abb. 96), zur Rechten die Erscheinung des auferweckten Pietrowins vor dem König und der Leichnam des heiligen Stanislaus mit den Adlern vor der Stadt Skalka, wo er begraben wurde, gewählt. Die Predella enthält die Grablegung des Heiligen (Abb. 97). Später als im Jahre 1519 ist dieser Altar keinesfalls entstanden, denn eine Kopie dieses Triptychons in Wieniawa datiert aus dieser Zeit; dem

Stil nach aber scheinen die Schnitzereien des Stanislausaltars dem ersten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts anzugehören, so daß sie eine zweite, aber selbständige Arbeit des Stanislaus Stoß sind.

Die ästhetische Analyse zeigt, wie verkehrt es war, dieses Triptychon Veit Stoß zuzuweisen. Der durchaus polnische Charakter der Figuren, die bei Veit Stoß in solch hohem Maße den Stempel ihrer slawischen Nationalität denn doch nicht an sich tragen, und vor allem die viel geringere künstlerische Qualität steht trotz äußerlicher Ähnlichkeiten im Gegensatz zu der Kunst des Meisters. Der rücksichtslose Realismus, die hastigen Bewegungen, die die Gewänder wie vom Wind erfaßt erscheinen lassen, sind von Veit Stoß her bekannt. Dieser indessen arbeitete mit anatomischer Genauigkeit Adern und Hautfalten aus dem Holze heraus; hier sind die nackten Teile flüchtiger behandelt. Im Gegensatz zur knochigen Magerkeit der Veitschen Typen zeigen hier die gedunsenen Formen meist vulgäre Formen. Die verhältnismäßig kurz gelassenen Hände sind ausdruckslos und stehen in der Durchbildung den langfingrigen, frei bewegten Händen Veits erheblich

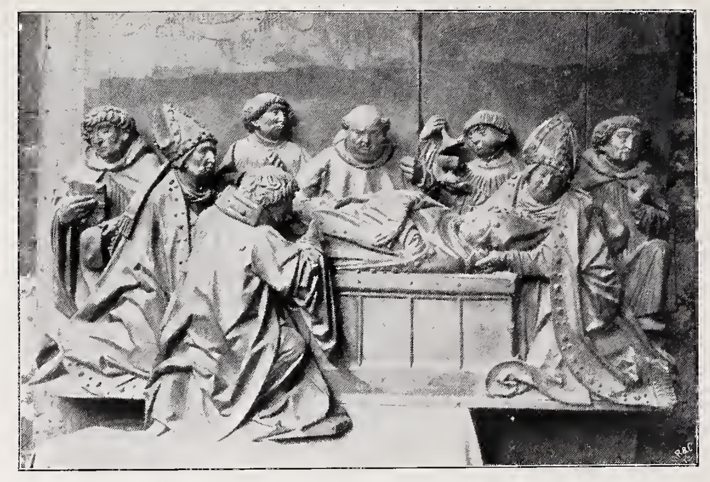


Abb. 97. Stanislaus Stoß: Grablegung des hl. Stanislaus, Predella vom Stanislausaltar. (Zu Seite 87.)

nach. Auch nehmen nur wenige Personen an der dramatischen Handlung teil; auf dem Relief, wo Pietrowin vor dem König erscheint, stehen sie wie teilnahmlose Zuschauer in schematischer Ruhe da. Und wenn auch in ihnen polnisches Temperament lebt, so fehlt den meisten doch das eigentlich pulsierende Leben und die unmittelbare Bewegung. Selbst in der Hauptszene, wo im mordenden König der Ausdruck des leidenschaftlich Erregten getroffen ist, da ist das Maß des Natürlichen überschritten (Abb. 95). Die Fingerstellung der Hände des Königs, die das Schwert fassen, zeugt von vergröberter Naturauffassung. Einerseits ist die gotische Tradition nicht verlassen, anderseits aber ist der Versuch gemacht, mit der neuen Geschmacksrichtung Schritt zu halten und die Gewandung renaissancemäßig zu drapieren.

Als dritte Arbeit des Stanislaus Stoß läßt sich meines Erachtens der in der Florianskirche nur stückweise erhaltene Johannisaltar von 1518 nachweisen (Abb. 98). Mehr noch als im Stanislausaltar hat sich der Meister angestrengt, mit den italienischen Künstlern in Wettbewerb zu treten und polnisches Empfinden auch in den verlockenden Renaissanceformen zum Ausdruck zu geben. Weil der Altar ohne Frage von einer Meisterhand geschnitzt ist, bestand früher die Ansicht, daß er von Veit Stoß sei, und einige allgemeine Anklänge an den großen Krakauer Meister veranlaßten ältere polnische Schriftsteller, den Altar ohne Bedenken für ein tüchtiges Werk des Veit Stoß zu halten. Gewiß

ist der Johannisaltar nicht unabhängig von der Stoßschule entstanden, aber Veit Stoß ist keineswegs der Meister, denn so renaissancemäßig hat er nie gearbeitet. Er gehört vielmehr einem Meister an, der nicht die Großartigkeit der Stoßschen Auffassung besaß, der aber ansprechender, vielleicht auch einschmeichelnder wirkt. Veits Sohn Stanislaus wird, wie ich an andrer Stelle dargelegt habe, diesen Altar geschnitzt haben. So unmöglich die frühere Bestimmung des Schnitzers war, so falsch wurde auch die nicht mehr in seinen ursprünglichen Teilen erhaltene Darstellung im Schrein gedeutet. Die Verzückung des Täufers unter den Engeln in der Wüste, die früher aus den fragmentarischen Figuren der Engel und des Johannes herausgelesen wurde,



Abb. 98. Stanislaus Stoß: Johannisaltar in der Florianskirche zu Krakau. (Zu Seite 88.)

würde diesen Hauptplatz im Altar nicht verdienen. Die Taufe Christi mußte als vornehmste Tat des Täufers für den Mittelschrein auserwählt werden. Daß diese Szene auch wirklich dargestellt war, läßt sich aus der ungeschickten Zusammenstellung der beiden auf getrennten Postamenten stehenden Gruppen, die weder die Höhe noch die Breite des Schreines füllen, erkennen, denn zwischen ihnen fehlt heute etwas (Abb. 98). Kein Zweifel ist, daß zwischen sie Christus, der bis zu den Knien im Wasser stand und dessen Haupt so weit unter der erhobenen Linken des Täufers sich befand, daß dieser darauf aus einer Schale Wasser gießen konnte, zu denken ist. Ursprünglich war der Schrein so breit, daß die Flügel bei geschlossenem Zustande nicht übereinander reichten, und auch nur so hoch wie diese. Den oberen Schmuck im Schreine wird nach Analogie anderer Altäre ein dreigeteilter, aus Ornamenten zusammengesetzter Bogen gebildet, und den leeren

Raum zwischen ihm und den Engelköpfen wird Gottvater und die herabschwebende Taube ausgefüllt haben. Weiter ergibt sich aus der Zusammenfügung der für die beiden Innenflügel verwandten Reliefs und aus ihrer ungleichen Reliefbehandlung, daß wenigstens vier Reliefs fehlen. Die flacher und flüchtiger durchgeführten Reliefs, Predigt in der Wüste und Taufe der Massen, gehörten dem linken Außenflügel, während die sorgfältiger geschnitzten Reliefs, Tanz der Salome und Enthauptung des Täufers, auch dem Gegenstande nach zu schließen, den rechten Innenflügel bildeten. Beide übertreffen an künstlerischem Werte sogar die Rundfiguren der Hauptgruppe.



Abb. 99. Stanislaus Stoß: Tanz der Salome, Flügel vom Johannisaltar.
(Zu Seite 90.)

Die Gestalten des Veit Stoß frappieren oft durch die unmittelbare Äußerung des realistischen Ausdrucks; die Figuren des Johannisaltars sind wegen ihrer zarteren Schönheit zunächst anziehender, ihre Bewegungen gehen in flußreicheren Linien vor sich. Nur einige lassen noch einen Schimmer Stoßscher Bewegungsprinzipien und eigentümlicher Gespreiztheit durchblicken. Welche Vertrautheit mit dem flachen, zugleich malerischen Reliefstil der italienischen Renaissancemeister offenbaren die beiden Reliefs des Tanzes und der Enthauptung! Bringen sie nicht den Beweis, daß sich der Meister gar nicht unbeholfen in der neuen Formensprache äußern konnte, was sich bei Veit Stoß gerade nicht behaupten läßt? Eine prächtige Gestalt ist die tanzende Salome (Abb. 99). In den Engeln der Mittelgruppe sollte der stürmische Charakter des alten Meisters mit äußerer schöner Form verbunden werden, aber was ist das Ergebnis? Der Ausdruck ist gleichgültig

geworden und der seelische Inhalt beeinträchtigt. Zugleich ein Beleg, daß bei einer Reihe von Meistern der Einfluß der Renaissance nichts weniger als vorteilhaft für die Entwicklung ihrer künstlerischen Selbständigkeit war. Vergleiche des Johannisaltars mit dem Stanislausaltar lassen, obwohl der Unterschied zwischen beiden Altären nicht zu verkennen ist, trotzdem eine gewisse Ähnlichkeit im künstlerischen Charakter erkennen. Die Jahre, die ihre Entstehung trennen, machen die äußerliche Verschiedenheit des Stiles auch erklärlich. Beim Stanislausaltar war ein erster Versuch, renaissancemäßig zu



Abb. 100. Stanislaus Stoß: Engel in der Jakobskirche zu Nürnberg. (Zu Seite 91.)*

arbeiten, gemacht; beim Johannisaltar ist ein offenes Bekenntnis der Vorliebe für die Renaissanceformen ausgesprochen. Als reifere Frucht der Renaissancestudien reiht er sich den Arbeiten des Stanislaus Stoß an.

Ein Nürnberger Schnitzwerk, ein an der rechten Innenwand der Jakobskirche stehender Engel (Abb. 100), der in der verrenkten Haltung eine ähnliche Auffassung wie die Engel der Florianer Mittelgruppe (Abb. 98) zeigt, bestärkt meine Meinung. Das freundliche Gesicht mit der etwas gebogenen Nase, die Mund- und Kinnbildung und die straff gezogenen Falten des Gewandes auf dem Oberkörper beim Nürnberger Engel entsprechen denen der stehenden Engel im Johannisaltar. Beidemal ist der Stil manieriert. In der gezwungenen Haltung und den mit wahrer Bravour gewundenen Mantelzipfeln ist die Ausartung der Stoßschule und zugleich die Vermischung von Renaissance

und Spätgotik erkennbar, die man mit gotischem Barock bezeichnen könnte. Der Meister dieser Engelsfigur, die immerhin noch genug vom Stoßcharakter aufweist, wird Veits Sohn Stanislaus sein, der in Nürnberg von 1527—1530 der Werkstatt des Vaters vorstand.

* * *

Wer sich in den Stil der altdeutschen Meister hineingelebt hat, den werden ihre Werke nicht mehr befremden, der wird auch Meister Stoß seine Anerkennung nicht versagen. In seinen Hauptwerken steckt eine wirklich künstlerische Seele! Den Bildhauern in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die in der Antike für den Künstler das oberste Bildungsmittel sahen und im Haschen nach dem antiken Ideal sich unbewußt von der wahrhaftigen Natur entfernten, haben moderne Kritiker nicht mit Unrecht vorgeworfen, ihre Statuen ähnelten sich in Stellung und Bewegung so sehr, daß sie alle aus einem Atelier stammen könnten. Dieses Atelier müsse ein italienisches gewesen sein. Wegen der wenig oder gar nicht sich individuell äußernden Kraft jener Künstler urteilen jene Kritiker so vernichtend, und deshalb ist es verständlich, wenn sie sich mit voller Begeisterung der modernen naturalistischen Richtung, die die Skulptur seit einem Jahrzehnt beherrscht, zuwandten. Die modernsten Bildhauer äußern sich nach der individuellen Seite hin mit angespannter Kraft und haben die Fesseln der Tradition verächtlich von sich geworfen. Mag von ihnen im Übereifer zuweilen des Guten zuviel getan und mancher von ihnen überschätzt worden sein, einen Vorzug behalten diese Meister, deren flüchtig skizzenhafte Behandlung der Form mitunter doch Unsicherheit in der Durchbildung des Körpers verrät: sie werden nicht langweilig. Langweilig ist auch Veit Stoß niemals! Dazu wohnte ihm auch ein viel zu stark pulsierendes Leben inne, das er mit ganzer Kraft seinen Skulpturen mitteilte. Seine Gestalten sind aus einem Holze geschnitzt! In dem Buche, in dem vom Ruhme deutscher Kunst geschrieben steht, nimmt sein Name eine unüberschlagbare Seite ein: er zeigt, einem Donatello vergleichbar, daß nicht nur die Hauptmeister es sind, die den Gang der Kunstentwicklung bestimmen.

Verzeichnis der Abbildungen.

Die mit Sternen bezeichneten Abbildungen sind nach photographischen Aufnahmen des Verfassers angefertigt worden.
B. bedeutet Bartsch, P. bedeutet Passavant.





